

Характер архитектуры эпохи Возрождения
Чарльз Герберт Мур

CHARACTER OF
RENAISSANCE ARCHITECTURE

CHARLES HERBERT MOORE

The cover image was created by the transcriber and is placed in the public domain.

Содержание

[ХАРАКТЕР РЕНЕССАНСНОЙ АРХИТЕКТУРЫ](#)

[ПРЕДИСЛОВИЕ](#)

[СОДЕРЖАНИЕ](#)

[ИЛЛЮСТРАЦИИ В ТЕКСТЕ](#)

[СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ](#)

[ГЛАВА I ВВЕДЕНИЕ](#)

[ГЛАВА II КУПОЛ ФЛОРЕНЦИИ](#)

[ГЛАВА III ЦЕРКОВНАЯ АРХИТЕКТУРА ФЛОРЕНЦИЙСКОГО РЕНЕССАНСА](#)

[ГЛАВА IV КУПОЛ СВ. ПЕТРА](#)

[ГЛАВА V ЦЕРКОВНАЯ АРХИТЕКТУРА РИМСКОГО РЕНЕССАНСА](#)

[ГЛАВА VI ДВОРцовая архитектура флорентийского Возрождения](#)

[ГЛАВА VII ДВОРцовая архитектура римского Возрождения](#)

[ГЛАВА VIII ЦЕРКОВНАЯ АРХИТЕКТУРА РЕНЕССАНСА В СЕВЕРНОЙ ИТАЛИИ](#)

[ГЛАВА IX ДВОРцовая архитектура эпохи Возрождения в Северной Италии](#)

[ГЛАВА X АРХИТЕКТУРНАЯ РЕЗЬБА РЕНЕССАНСА](#)

[ГЛАВА XI АРХИТЕКТУРА РАННЕГО РЕНЕССАНСА ВО ФРАНЦИИ](#)

[ГЛАВА XII ЛЕСКОТ И ДЕ Л'ОРМ](#)

[ГЛАВА XIII АРХИТЕКТУРА РЕНЕССАНСА В АНГЛИИ I. Искусство эпохи Елизаветы](#)

[ГЛАВА XIV АРХИТЕКТУРА РЕНЕССАНСА В АНГЛИИ II. Джонс и Рен](#)

[ГЛАВА XV ЗАКЛЮЧЕНИЕ](#)

[ПРИЛОЖЕНИЕ СОСТОЯНИЕ КУПОЛА СВ. ПЕТРА](#)

[УКАЗАТЕЛЬ](#)

[Развитие и особенности готической архитектуры](#)

[Европейская архитектура](#)

[СЛОВАРЬ АРХИТЕКТУРЫ И СТРОИТЕЛЬСТВА](#)

[СНОСКИ:](#)

[ПОЛНАЯ ЛИЦЕНЗИЯ ПРОЕКТА ГУТЕНБЕРГ](#)

Электронная книга проекта Гутенберга «Характер архитектуры эпохи Возрождения»

Эта электронная книга предназначена для бесплатного использования в любой точке США и большинства других стран мира практически без каких-либо ограничений. Вы можете копировать, передавать или повторно использовать ее в соответствии с условиями лицензии проекта «Гутенберг», включенной в эту электронную книгу или доступной онлайн по [адресу www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org). Если вы не проживаете в США, перед использованием этой электронной книги вам необходимо ознакомиться с законодательством страны, в которой вы проживаете.

Название: Характер архитектуры эпохи Возрождения

Автор: Чарльз Герберт Мур

Дата выпуска: 23 декабря 2022 г. [электронная книга № 69619]
Последнее обновление: 19 октября 2024 г.

Язык: английский

Оригинальное издание: Великобритания: The Macmillan Company, 1905

Благодарности: Тим Линделл, Альберт Ласло, Карин Спенс и команда онлайн-корректоров <https://www.pgdp.net> (Этот файл был создан на основе изображений, любезно предоставленных The Internet Archive/American Libraries.)

*** НАЧАЛО ЭЛЕКТРОННОЙ КНИГИ ПРОЕКТА ГУТЕНБЕРГ «ХАРАКТЕР РЕНЕССАНСНОЙ АРХИТЕКТУРЫ» ***

ХАРАКТЕР РЕНЕССАНСНОЙ АРХИТЕКТУРЫ ()

ЧАРЛЬЗА ХЕРБЕРТА МУРА

АВТОРА КНИГИ «РАЗВИТИЕ И ХАРАКТЕР ГОТИЧЕСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ»

С ДВЕНАДЦАТЬЮ ФОТОГРАВИЮРАМИ И СТО ТРИДЦАТЬЮ ДЕВЯТЬЮ ИЛЛЮСТРАЦИЯМИ В ТЕКСТЕ

НЬЮ-ЙОРК
THE MACMILLAN COMPANY
ЛОНДОН: MACMILLAN & CO., LTD.
1905

Все права защищены

АВТОРСКОЕ ПРАВО, 1905,
КОМПАНИЯ MACMILLAN.

Набор и электротипия. Опубликовано в октябре 1905 г.

Norwood Press
J. S. Cushing & Co.—Berwick & Smith Co.
Норвуд, Массачусетс, США.

МОЕЙ ДОЧЕРИ
Э. Х. М.

ПРЕДИСЛОВИЕ

В следующей попытке раскрыть истинный характер архитектуры эпохи Возрождения я постарался свести к минимуму простое описание зданий и дать достаточно наглядных иллюстраций, чтобы сделать обсуждение понятным. Иллюстрации в тексте в основном взяты из моих собственных рисунков, в большинстве случаев с фотографий, но в нескольких случаях я воспроизвел гравюры на дереве из работ старых авторов, указывая в каждом случае источник, из которого взята гравюра. Фотогравюры взяты из фотографий Алинари, Москони, Ная, Уилсона и Валентина. Права на их воспроизведение и публикацию были приобретены.

Несмотря на самые благие намерения и максимальную тщательность, автор, пишущий на такую тему, почти неизбежно допускает некоторые ошибки, и я не могу утверждать, что на этих страницах не найдется неточных утверждений, но я полагаю, что фундаментальных ошибок нет.

Я снова благодарен моему почти пожизненному другу, профессору Чарльзу Элиоту Нортону, за ценную критику и тщательную редакцию; однако профессор Нортон не несет ответственности за то, что я сказал. Я также благодарен моим издателям за их любезное согласие с моими пожеланиями относительно стиля и оформления книги, а также миссис Грейс Уолден за тщательность и внимательность, с которыми она подготовила указатель.

КЕМБРИДЖ, МАССАЧУСЕТС,

октябрь 1905 г.

СОДЕРЖАНИЕ

ГЛАВА I

ВВЕДЕНИЕ

СТРАНИЦА

Характер изобразительного искусства эпохи Возрождения, который до сих пор не был правильно изложен — Изобразительное искусство всегда является выражением условий и верований народа — Средневековое христианство как источник художественного вдохновения — Условия, которые придали характер изобразительному искусству средневековья — Художественные произведения эпохи Возрождения, обусловленные аморальными тенденциями того времени — Роскошь и расточительность Флоренции в конце XV века—Изобразительное искусство, созданное для удовлетворения чувственных удовольствий —Лучшее классическое искусство, неизвестное в эпоху Возрождения — Смешанные влияния, воздействующие на художников эпохи Возрождения —Сравнение эпохи Возрождения и средневековья с точки зрения развития личности —Отсутствие способностей к конструированию у архитекторов эпохи Возрождения —Итальянский гений в живописи —Привычки художников в области дизайна, проявленные в использовании ордеров эпохи Возрождения — Классификация архитектурных стилей —Живопись — лучшее искусство эпохи Возрождения—Однако итальянская живопись XVI века не всегда является образцовой — Лучшее искусство эпохи Возрождения основано на более раннем христианском искусстве — Ретроспективное движение не является жизненной силой в художественном развитии

ГЛАВА II

КУПОЛ ФЛОРЕНЦИИ

Отличается от более старых конструкций куполов — Источники

вдохновения архитектора — Общий характер более ранних куполов —

Замечательная конструкция купола флорентийского баптистерия —

Вероятно, она послужила главным источником вдохновения как для

Арнольфо, так и для Брунеллески — Отклонения Брунеллески от

схемы баптистерия — Его конструктивная система и его собственное

описание — невозможность готического характера в куполе — купол

Флоренции как смелое нововведение — его общие размеры —

великий талант Брунеллески как строителя — его достижение в

работе без обычного центрирования — рассмотрение купола как

произведения искусства — Присущая его форме слабость — Это не

было оценено ранними итальянскими писателями — Меры

предосторожности, принятые для обеспечения его устойчивости —

Признаки разрушения — Неопределенность в отношении его

долговечности — Мнения ранних итальянских писателей о его

безопасности — Конструктивная целостность, необходимая для

хорошей архитектуры — Отсутствие классического характера в

куполе Брунеллески — Низкое качество классических деталей

фонаря

[10](#)

ГЛАВА III

ЦЕРКОВНАЯ АРХИТЕКТУРА ФЛОРЕНТИЙСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Часовня Пацци — готический характер ее центрального свода —

архитектурная обработка интерьера — неуместность классического

ордера в таком здании — неуклюжий результат прохождения

антаблемента через импост арки — несоответствия в дизайне и

конструкции портика — использование штукатурки — источники, из

которых, возможно, был заимствован фасад — другие церковные

сооружения Брунеллески — Сан-Лоренцо и Санто-Спирито —

Использование блока антаблемента в этих церквях — Сохранение

средневековых черт и изменений — Церковная архитектура Леона

[26](#)

Батиста Альберти — Фасад Санта-Мария-Новелла — Фасад Сан-Франческо в Римини — Церковь Сант-Андреа в Мантуе — Возвращение к римским образцам в структурных формах этого здания — Сант-Андреа предвещает собор Святого Петра в Риме — Ее западный фасад — адаптация римской схемы триумфальной арки — Такие фасады характерны для Альберти — Дизайнеры эпохи Возрождения бессознательно работали на основе средневековых идей

ГЛАВА IV

КУПОЛ СОБОРА СВЯТОГО ПЕТРА

Браманте в Риме — Его раннее образование — Характер Темпиетто Сан-Пьетро-ин-Монторио — Его сходство с римским храмом Весты — Проект Браманте для собора Святого Петра — Неопределенность в отношении его плана всего здания — Его проект большого купола — Источники его вдохновения — Сравнение его купола с куполом Пантеона — Конструктивные достоинства и недостатки — Вероятное намерение архитектора использовать большой порядок для интерьера церкви — Назначение Микеланджело архитектором — Его проект большого купола — Его статические недостатки — Его предполагаемый готический характер — Сравнение с куполом Саламанки — Его нелогичная система контрфорсов — Его трещины и вызванная ими тревога — Комиссия, назначенная для осмотра конструкции и составления отчета о ее состоянии — Мнение Полени и его связывающие цепи — Грандиозный характер купола — Следуя Брунеллески, Микеланджело пошел еще дальше в неправильном направлении — Такой проект не может быть безопасно реализован без использования посторонних средств поддержки — Правильный способ строительства купола, установленный древними римскими и византийскими строителями — Состояние купола, игнорируемое современными авторами — Разрывы, которые ранние итальянские авторы приписывали небрежности Браманте — Преувеличенная красота купола — Его нарушение структурной правильности,

несовместимое с высшей архитектурной красотой

ГЛАВА V

ЦЕРКОВНАЯ АРХИТЕКТУРА РИМСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

(Другие части церкви Святого Петра — Красота ее плана — Этот план не мог быть реализован с хорошим результатом в классических римских деталях — Неуклюжие импровизации, к которым был вынужден прибегнуть Микеланджело — Колоссальный порядок интерьера — Неизбежность масштабности конструктивных частей церкви — Реальный характер здания противоречит внешнему порядку — Импровизации, которые были необходимы из-за этого порядка — Реальный характер собора Святого Петра редко анализировался — Его величие обусловлено его размерами и тем, что он происходит от проекта Браманте — Его несообразность и экстравагантность — Использование штукатурки в украшении интерьера — Экстравагантные похвалы зданию со стороны ранних итальянских писателей — Проект Антонио Сан Галло для собора Святого Петра — Ранние примеры архитектуры церквей римского Возрождения — Сант-Агостино — средневековое здание с деталями Возрождения — Его фасад — Санта-Мария-делла-Консоляционе в Тоди — Его приписывание Браманте — Иррациональное обращение с его интерьером — Достоинства экстерьера в его более крупных особенностях — Сан-Бьяджо в Монтепульчано — Порядок интерьера — Использование в эпоху Возрождения пилястр в сочетании с колоннами на углах здания — Римское оформление углов — Пример использования угловых пилястр, описанный Серлио — Экстерьер Сан-Бьяджо — Его колокольня и фонарь — Эволюция этой формы башни — Система Сант-Симма-Аннунциатта в Ареццо — Виньола, и замечания Милиции о нем — Его книга по архитектуре — Его защита древнеримского искусства и пренебрежение его принципами на практике — Его проект для Сант-Андреа-ди-Понте-Молле — Ее происхождение от Пантеона — Проект Виньолы для церкви Санта-Мария-дельи-Анджели в Ассизи — Его проект для Дезеу в

Риме—Отклонения в дизайне этой работы—Фасад Делла Porta—
Палладио и его огромное влияние на современное искусство—Его
книга по архитектуре—Его проект для церкви Сан-Джорджо-Маджоре
в Венеции—Реденторе и Сан-Франческо-делла-Винья

ГЛАВА VI

АРХИТЕКТУРА ДВОРЦОВ ФЛОРЕНТИЙСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Неоклассические идеи, наиболее широко реализованные в дворцовых

зданиях — Жилая архитектура средневековой Италии — Палаццо
Риккарди — Его средневековые черты—Его общая форма—Его
аркады во дворе—Общий характер интерьера—Замечания Вазари о
Риккарди—Палаццо Питти—Строццино—Строцци—Пацци—
Кваратеци—Гварданы и его разумный характер—Ручеллай—
Введение ордеров в фасад Ручеллай—Архитектор Альберти—Его
археологические и литературные вкусы—Инициатива Альберти в
использовании ордеров, которая не нашла немедленного
продолжения —Дальнейшие неоклассические нововведения,
введенные Баччо д'Аньоло —Замечания Милиции об этих
нововведениях —Рост духа демонстрации в домашней архитектуре —
Упадок флорентийского господства к началу XVI века —Перенос
художественной деятельности в Рим —Возведение роскошных
дворцовых домов в Риме

[102](#)

ГЛАВА VII

ДВОРЦОВАЯ АРХИТЕКТУРА РИМСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Канцелярия — ее приписывание Браманте — проявления черт, более

соответствующих римской античности — ее пилястры,
расположенные парами — ее выступающие пролеты — ее порталы —
аркады ее двора — Палаццо Массими — функциональный порядок ее
портика — обработка верхнего фасада — Палаццо Фарнезе —
применение ордеров и фронтонов к окнам — разбитые антаблементы
этих окон—Древний пример подобной обработки—Порядки двора—
Неудачный результат в углах—Ритмическая схема монастырского

[112](#)

двора Санта-Мария-делла-Паче—Отсутствие причины для этой
схемы—Архитектор Сансовино—Его проект библиотеки Святого
Марка в Венеции—Обработка углов дорического порядка—Свободно
стоящая колонна в порядке верхнего этажа—Проект Сансовино для
Лоджетты Кампаниле—Его проект для Палаццо Корнаро — Сан-
Микеле — Его проект для Порты дель Палио в Вероне — Его проект для
Палаццо Каносса — Палаццо Помпеи алла Виттория — Палаццо
Бевилаква — Его необычные отклонения от проекта — Проект
Виньолы для Палаццо Капрарола — Влияние его круглого двора на Де
л'Орме и Иниго Джонса — Гражданская и жилая архитектура
Палладио — Порттик Виченцы—Его происхождение от ратуши Падуи и
библиотеки Святого Марка — Сирийский пример отдельно стоящей
колонны в сочетании с аркой — Оценка Палладио достоинств этого
проекта — Использование Палладио дешевых материалов — Его
универсальность в бессмысленной композиции — Фасады его
дворцов — Палладио как грамматический формалист — Искусство
Скамоцци — Его использование антаблемента, разбитого аркой

ГЛАВА VIII

ЦЕРКОВНАЯ АРХИТЕКТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ В СЕВЕРНОЙ ИТАЛИИ

Различные другие этапы развития архитектуры Возрождения — Фасад

церкви Сан-Бернардино в Перудже — Фасад монастыря Чертоза в
Павии — Сочетание местных средневековых и искаженных
неоклассических черт — Церковь и ризница Сан-Сатиро —
Свидетельства того, что обе были спроектированы Браманте —
Церковь Санта-Мария-делле-Грации — Ее купол — Архитектурное
решениеее экстерьер — ее приписывание Браманте — Часовня
Святого Петра Мученика, приписываемая Микелоцци — Монастырь
Маджоре — Собор в Комо — Свидетельства участия Браманте в
восточной части — Детали средневекового ломбардского характера,
смешанные с неоклассическими элементами — Южный портал —
Окна нефа — Архитектура венецианского Возрождения—Церковь
Сан-Дзаккария — Особенная колонна ее интерьера — Церковь Сан-

Сальваторе — Ее опоры — Аттик интерьера — Церковь Санта-Мария-
деи-Мираколи — Архитектурная обработка ее экстерьера —
Превосходство ее механического исполнения — Фасад Санта-Мария-
Формоза

ГЛАВА IX

АРХИТЕКТУРА ДВОРЦОВ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ В СЕВЕРНОЙ ИТАЛИИ

Ярко выраженный местный колорит архитектуры дворцов Венеции —

Фасад восточной стороны двора Дворца дожей — Неправильности
его композиции — Северная сторона того же двора — Лестница
Гиганта — Фасад Скуольди Сан-Марко — Композиция главного
портала — Заметные усовершенствования в исполнении этого
портала — Фасад Скуола ди Сан-Рокко — Уникальный архитектурный
характер дворцов Гранд-канала — Только дворцы средневекового
периода имеют характерный венецианский характер —
Неоклассические детали, скупое используемые в дворцах Венеции
раннего Ренессанса — Палаццо Корнер-Спинелли — Расположение и
характер его окон — Сомнительная уместность обшивки его пилястр
— Красота фасада, независимая от его неоклассических деталей —
Палаццо Контарини — Разнообразные пропорции его пилястр —
Палаццо Вендрамини — Характерный венецианский стиль,
измененный применением полных ордеров — Этот стиль в
значительной степени утрачен во дворцах римского Возрождения —
Палаццо дель Консильо в Вероне — Его средневековая планировка —
Палаццо Комунале в Брешии — Оспedale Маджоре в Милане —
Отсутствие характерных черт — Позднейшая архитектура дворцов
северной Италии

[154](#)

ГЛАВА X

АРХИТЕКТУРНАЯ РЕЗЬБА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Незначительный архитектурный характер в скульптуре эпохи

Возрождения — Точное подражание римским образцам — Большая
тонкость дизайна и исполнения во многих скульптурных работах

[167](#)

эпохи Возрождения — Отсутствие жизненной красоты в этой
скульптуре — Сравнение с греческой традиционной орнаментацией
— Исключительная красота листьев в рельефах Ломбарди —
Безжизненный характер листьев в завитках Филарете—
Искусственные изгибы орнаментальных узоров эпохи Возрождения
— Искусственная и неорганичная композиция в работах Бенедетто да
Майано — Изображение искусственных объектов в орнаментах эпохи
Возрождения — Беспорядочная композиция на бордюрах ворот
Гиберти — Сравнение греческой листве с листвой эпохи
Возрождения — Гротеск в орнаментах эпохи Возрождения

ГЛАВА XI

АРХИТЕКТУРА РАННЕГО РЕНЕССАНСА ВО ФРАНЦИИ

(Ренессанс не имел такого же значения к северу от Альп, как в Италии —

Фундаментальные изменения во французской архитектуре под
влиянием Ренессанса — Сохранение готического стиля — Условия,
способствовавшие переходу от средневековых форм к формам
Ренессанса — Превращение феодального замка в замок эпохи
Ренессанса — Искусственный характер французского замка эпохи
Ренессанса — Своеобразная смесь псевдоготических и
неоклассических деталей в архитектуре раннего французского
Ренессанса—Замок Азе-ле-Ридо — Сохранение в этом здании более
крупных средневековых форм — Его орнаментальный портал,
основанный на портале Шатодена — Анализ этого портала — Другое
проявление идей стиля фламбо в портале Шенонсо — Замок Ла-
Рошфуко — Восточное крыло Блуа—Лестничная башня двора —
Садовая сторона восточного крыла — Замок Шамбор — Его богато
украшенная верхняя часть— Фонтенбло — Экуэн — Портик Буллена —
Исключительный характер замка Сен-Жермен-ан-Лэ — Дальнейшая
трансформация французской архитектуры в конце XVI века)

ГЛАВА XII

ЛЕСКО И ДЕ Л'ОРМ

Французская архитектура претерпела дальнейшие изменения под влиянием Леско и Де л'Орма, но все же без утраты национальных черт — Проект Леско для фонтана нимф — Скульптуры Гужона — Возможное заимствование проекта из рисунка Серлио — Проект Леско для Лувра — Причудливое использование неоклассических деталей в этом проекте — Игнорирование Леско традиционной логики французского дизайна — Чрезмерная орнаментальность Лувра — Архитектурные работы Де л'Орма — Недостаток сохранившихся примеров — Его проект дворца Тюильри — Колонна Де л'Орма — Его утверждение, что эта колонна была его собственным изобретением — Более ранние примеры того же — Сознательное стремление к оригинальности привело к большинству художественных отклонений эпохи Возрождения — Благородная архитектура — не личное, а общественное и национальное достояние — Анализ фасада Тюильри — Другие архитектурные отклонения Де л'Орма — Замок Шарлеваль — Причудливый характер этого проекта — Обсуждение комментариев Виолле-ле-Дюка по поводу него — Церковная архитектура французского Возрождения — Церковь Св. Эсташа — Ее неизменная готическая конструкция — Ее неоклассические детали — Св. Этьен-дю-Мон — Св. Жерве и Проте в Жизоре — Апсида церкви Св. Петра в Кане — Портал церкви Св. Маклу в Понтуазе

[194](#)

ГЛАВА XIII

АРХИТЕКТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ В АНГЛИИ

I. _Искусство эпохи Елизаветы_

Происхождение элизаветинской жилой архитектуры от местного средневекового искусства — Разумный характер ранних элизаветинских домов в их целостности — Показной характер и псевдоклассицизм великих английских домов XVI века — Использование хрупких материалов в декоративных деталях — Общее превосходство конструкции основной части здания —

[216](#)

Использование иностранных мастеров в декоративном оформлении — Кирби-Холл — отсутствие в нем характерных черт английского стиля — Своеобразные отклонения в использовании структурных форм без структурных функций — Фантастическая орнаментация фронтонов — Замок Лонгфорд — Его сходство с Шамбордом — Многообразные формы причудливого дизайна в Лоуэр Уолтерстон-Холл, Крэнборн-Манор-Хаус, Тиксалл, Стэнвей и других зданиях — Фантастическая композиция ворот в Кейс-колледже, Кембридж — Отклонения в дизайне в Воллатон-Холл — Неграмматичное и безвкусное использование искаженных классических элементов в елизаветинской архитектуре, в основном из-за фламандских и голландских рабочих — Отсутствие профессиональных архитекторов в елизаветинскую эпоху — Классические порядки, чуждые гению и потребностям английского народа

ГЛАВА XIV

АРХИТЕКТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ В АНГЛИИ

II. _Джонс и Рен_

Архитектура Англии XVII века по праву называется ренессансной только в широком смысле этого слова — Джонс и Рен — единственные значимые архитекторы того времени — Экстравагантная оценка Уолполом Иниго Джонса — Начало карьеры Джонса — Его проект банкетного зала дворца Уайтхолл — Отсутствие английского характера — Анализ проекта — Преувеличенная оценка Кентом гения Джонса — Проект всего дворца — Проект Джонса для фасада старого собора Святого Павла — Бездумная похвала искусству Иниго Джонса — Сэр Кристофер Рен — Художественные представления английских дилетантов XVII века — Архитектурное образование Рена — Его поездка во Францию — Театр Шелдониан — Проект Рэна по ремонту старого собора Святого Павла — Его заказ на перестройку — Его первый проект нового здания — Источники вдохновения для великого купола — Отказ от первого проекта — Так называемый проект по

ордеру — Существующее здание — Конструкция купола — Характер интерьера церкви — Маскировка системы контрфорсов — Городские церкви Рэна

ГЛАВА XV

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Архитектура Возрождения не основана на последовательных принципах

— Неверность представления о том, что отклонения Возрождения в использовании порядков были лишь свободной адаптацией старых элементов к новым условиям—Древние архитектурные формы не поддаются новым условиям—Адаптация предполагает творческие изменения, которые полностью преобразуют исходные элементы—Влияние сочинений Виньоли и Палладио в последнее время—Современное признание произвольного характера правил формалистов—Подлинные произведения искусства не создаются на основе правил—Более справедливое понимание реального характера архитектуры эпохи Возрождения, продемонстрированное несколькими современными авторами

ИЛЛЮСТРАЦИИ В ТЕКСТЕ

СТРАНИЦА

1.	Святая Богородица. Из Дехио и Безольда	<u>11</u>
2.	Аахен. Из Дехио и Безольда	<u>11</u>
3.	Купол в Пизе	<u>12</u>
4.	Купол Арнольфо	<u>13</u>
5.	Часть баптистерия Флоренции	<u>14</u>
6.	Разрез свода баптистерия	<u>15</u>
7.	Система купола Флоренции	<u>17</u>
8.	Разрез купола Флоренции. Из Sgrilli	<u>18</u>
9.	Частичный план купола Флоренции. Из Sgrilli	<u>18</u>
10.	План часовни Пацци	<u>26</u>
11.	Разрез свода капеллы Пацци	<u>27</u>
12.	Интерьер капеллы Пацци	<u>28</u>
13.	Фасад капеллы Пацци	<u>30</u>
14.	Бадия Фьезоле	<u>32</u>
15.	Импост Сан-Лоренцо	<u>33</u>
16.	Перекресток пирса Сан-Лоренцо	<u>34</u>
17.	Фасад Санта-Мария-Новелла	<u>36</u>
18.	План церкви Сант-Андреа, Мантуя	<u>39</u>
19.	Фасад церкви Сант-Андреа, Мантуя	<u>40</u>
20.	Арка Септимия Севера	<u>41</u>
21.	Храм Весты, Тиволи. Из Серлио	<u>45</u>
22.	Сан-Пьетро-ин-Монторио. Из Серлио	<u>46</u>
23.	Купол Браманте для собора Святого Петра. Из Серлио	<u>48</u>
24.	Разрез Пантеона. Из Фонтана	<u>50</u>
25.	План купола Браманте. Из Серлио	<u>51</u>
26.	Модель купола собора Святого Петра, созданная	<u>54</u>

Микеланджело

27.	Схемы конструкции свода	<u>56</u>
28.	Внутренняя часть купола Саламанки	<u>57</u>
29.	Схемы конструкции свода	<u>58</u>
30.	Купол собора Святого Петра. Из отчета математиков	<u>61</u>
31.	План собора Святого Петра. Из Фонтана	<u>67</u>
32.	Разрез прохода собора Святого Петра. По Фонтане и Летаруилли	<u>69</u>
33.	Пирс Сант-Агостино	<u>72</u>
34.	Фасад Сант-Агостино	<u>73</u>
35.	Внешний вид Тоди	<u>75</u>
36.	Интерьер Тоди	<u>76</u>
37.	План Сан-Бьяджо	<u>77</u>
38.	Интерьер Сан-Бьяджо	<u>78</u>
39.	Аркада. Из Серлио	<u>79</u>
40.	Внешний вид церкви Сан-Бьяджо	<u>80</u>
41.	Башня Санто-Спирито	<u>82</u>
42.	Сантиссима Аннунциата, Ареццо	<u>83</u>
43.	Антаблемент Виньолы. Из Виньолы	<u>85</u>
44.	Половина плана Сант-Андреа. Из Виньола	<u>86</u>
45.	Разрез Сант-Андреа. Из Виньолы	<u>87</u>
46.	Сант-Андреа	<u>88</u>
47.	Орден Санта-Мария-дельи-Анджели	<u>90</u>
48.	План церкви Джезу. Из Виньола	<u>91</u>
49.	Фасад церкви Джезу. Из Виньола	<u>93</u>
50.	Фасад церкви Джезу, Делла Порты. Из Виньола	<u>94</u>
51.	Фронтон Баальбека	<u>95</u>
52.	Плита из Виньолы	<u>96</u>
53.	Орден Сан-Джорджо	<u>98</u>
54.	Фасад Сан-Джорджо	<u>99</u>
55.	Реденторе	<u>100</u>

56.	Оконная перемычка Моцци, Флоренция	<u>103</u>
57.	Оконная перемычка Перуджи	<u>103</u>
58.	Двор Риккарди	<u>105</u>
59.	Фасад Ручеллаи	<u>108</u>
60.	Окно Бартолини	<u>110</u>
61.	Фасад Канцелярии	<u>113</u>
62.	Портик Массини	<u>115</u>
63.	Окно Фарнезе	<u>117</u>
64.	Портал. Из Серлио	<u>118</u>
65.	Часть фасада библиотеки Святого Марка	<u>120</u>
66.	Угол Парфенона	<u>121</u>
67.	Римский угол. Из Серлио	<u>122</u>
68.	Угол библиотеки Святого Марка	<u>123</u>
69.	Окно Палаццо Корнаро	<u>124</u>
70.	Часть фасада Порты дель Палио	<u>125</u>
71.	Деталь Палаццо Бевилаква	<u>127</u>
72.	Часть портика Виченцы. Из Палладио	<u>129</u>
73.	План опоры, Портит Виченцы. Из Палладио	<u>130</u>
74.	Арка Святого Симеона Стилитского	<u>131</u>
75.	Лоджия Бернарда, Виченца	<u>132</u>
76.	Окно Палаццо Бранзо	<u>133</u>
77.	Ниша базилики Шакка	<u>134</u>
78.	Окно Чертозы Павии	<u>137</u>
79.	Резервуар церкви Сан-Сатиро	<u>139</u>
80.	Санта-Мария-делле-Грацие	<u>141</u>
81.	Восточная часть Комо	<u>143</u>
82.	Портал Комо	<u>145</u>
83.	Портик Сан-Дзено	<u>146</u>
84.	Портал Сан-Пьетро-ин-Чело-д'Оро	<u>147</u>
85.	Окно нефа в Комо	<u>148</u>
86.	Колонна Сан-Дзаккария	<u>150</u>

87.	План пирса Сан-Сальваторе	<u>151</u>
88.	План пирса Сан-Марко	<u>151</u>
89.	Фасад церкви Санта-Мария-деи-Мираколи	<u>152</u>
90.	Часть окна двора Дворца дожей	<u>155</u>
91.	Портал школы Сан-Марко.	<u>157</u>
92.	Часть фасада Скуола ди Сан-Рокко	<u>158</u>
93.	Окно Палаццо Контарини	<u>162</u>
94.	Один пролет подвала Оспедале Маджоре	<u>164</u>
95.	Окно Палаццо Мартиненго	<u>165</u>
96.	Римский рельеф с арабесками	<u>168</u>
97.	Рельеф с арабской эпохи Возрождения	<u>169</u>
98.	Греческая монета, увеличенная	<u>170</u>
99.	Арабеска Филарете	<u>171</u>
100.	Консоль амвона в церкви Санта-Кроче	<u>172</u>
101.	Листва с ворот Гибerti	<u>173</u>
102.	Пилястр в Национальном музее, Флоренция	<u>174</u>
103.	Греческая листва	<u>175</u>
104.	римская листва	<u>175</u>
105.	Листва Брунеллески	<u>176</u>
106.	Листва Брешии	<u>176</u>
107.	Листва Сан-Галло	<u>177</u>
108.	Рельеф Скала д'Оро	<u>177</u>
109.	Гротескная маска	<u>177</u>
110.	Карниз Блуа	<u>181</u>
111.	Азе-ле-Ридо	<u>182</u>
112.	Портал Азе-ле-Ридо	<u>183</u>
113.	Портал Шатодена	<u>185</u>
114.	Часть портала Шенонсо	<u>187</u>
115.	Часть фасада двора Блуа	<u>189</u>
116.	Гравюра Дю Серсо с изображением фонтана нимф	<u>195</u>
117.	Римская арка. Из Серлио	<u>197</u>

118.	Часть гравюры Дю Серсо с изображением Лувра Леско	<u>198</u>
119.	План Тюильри. Из книги Дю Серсо	<u>201</u>
120.	Фасад Тюильри. Из книги Дю Серсо	<u>202</u>
121.	Колонна Де Лорма. Из Де Лорма	<u>203</u>
122.	Дверной проем Де л'Орма. Из Де л'Орма	<u>204</u>
123.	Дверной проем. Из Серлио	<u>205</u>
124.	Дверной проем Де л'Орма. Из Де л'Орма	<u>208</u>
125.	Фасад Charleval. Из Du Serceau	<u>210</u>
126.	Внутренний фасад Шарлеваля. Из книги Дю Серсо	<u>212</u>
127.	Дымоход Бургли-Хауса	<u>217</u>
128.	Северная сторона двора, Кирби-Холл. Из Gotch	<u>219</u>
129.	Фронтон Кирби-холла. Из Gotch	<u>220</u>
130.	Окно Уолтерстоун-холла. Из Гоча	<u>222</u>
131.	Импост особняка Крэнборн. Из Гоча	<u>222</u>
132.	Портал Уоллатон-Холла. Из Гоча	<u>224</u>
133.	Подвал Уайтхолла. Из Кента	<u>230</u>
134.	Фасад старого собора Святого Павла. Из Кента	<u>231</u>
135.	Часть отклоненного проекта Рэна для собора Святого Павла. Из Блумфилда	<u>236</u>
136.	Фрагмент купола собора Святого Павла. Из Лонгмана	<u>240</u>
137.	Сводка собора Святого Павла	<u>242</u>
138.	Перекрестный пилон и импост собора Святого Павла	<u>244</u>
139.	Половина нефа собора Святого Павла. Из Longman	<u>245</u>

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

СТРАНИЦА

I.	Купол Флоренции	<u>16</u>
II.	Интерьер церкви Сант-Андреа, Мантуя	<u>38</u>
III.	Купол собора Святого Петра	<u>63</u>
IV.	Дворец Риккарди	<u>103</u>
V.	Сан-Бернардино, Перуджа	<u>135</u>
VI.	Дворец дожей, Венеция	<u>154</u>
VII.	Дворец Корнер-Спинелли, Венеция	<u>160</u>
VIII.	Палаццо дель Консильо, Верона	<u>163</u>
IX.	Рельеф Ломбарди	<u>169</u>
X.	Банкетный зал, Уайтхолл	<u>228</u>
XI.	Купол собора Святого Павла	<u>239</u>
XII.	Интерьер собора Святого Павла	<u>242</u>

ГЛАВА I

Введение

Великая перемена в идеях, которая после замечательной интеллектуальной и художественной жизни Средневековья проявилась в так называемом Возрождении, не всегда правильно понимается или справедливо излагается; а характер и достоинства изобразительного искусства Возрождения по сравнению со средневековьем, я думаю, не часто представлялись в совершенно истинном свете. О достоинствах лучшего итальянского искусства пятнадцатого и шестнадцатого веков не может быть и речи, но вера в то, что это искусство в целом превосходит искусство средневековья, не выдержит проверки в свете беспристрастного сравнения.

Изобразительное искусство всегда является выражением исторических предпосылок, интеллектуальных, моральных и материальных условий, а также религиозных верований народов и эпох, к которым оно принадлежит. Весь их характер проистекает из этих предпосылок и условий, и они не могут быть правильно поняты или оценены без обращения к ним. Таким образом, краткое рассмотрение этих условий в Средние века, с одной стороны, и в период Возрождения, с другой, может помочь нам понять природу вышеупомянутых изменений и получить более разборчивую оценку реального характера художественных произведений последней эпохи.

В Средние века идеями и воображением управляла религиозная вера, которая, хотя и была во многих отношениях ошибочной и вводила в заблуждение, по большей части была твердой и беспрекословной. Средневековое христианство было живой силой в массах и источником вдохновения для гениальных людей. Средневековая христианская мифология была хорошо приспособлена для стимулирования художественного творчества, а идеалы, которые она поддерживала, были полны красоты. Действительно, человеческое поведение не было полностью подчинено этой вере; но предписания христианской религии, как они были определены и истолкованы римской церковью, обычно считались высшим авторитетом, и большинство людей признавали, что им следует подчиняться. Это христианство давало главную движущую силу для лучшей деятельности того времени, и социальные отношения людей были, по крайней мере теоретически, основаны на его учении. История Средних веков изобилует свидетельствами того, что народный образ жизни был во многих отношениях образцовым. Виллани рассказывает нам, что граждане Флоренции жили трезво и бережливо, что у них были преданные сердца, они были верны друг другу и что они требовали такой же верности в управлении общественными делами.¹ Флоренция в четырнадцатом веке была оживленной промышленностью, а открытая местность вокруг города процветала благодаря сельскому хозяйству. В таких условиях ее Изобразительное искусство было результатом роста и самовыражения.

Но средневековая вера, наконец, начала ослабевать. Церковь, как церковное учреждение, стала коррумпированной и деспотичной, так что духовные люди были склонны отвергать ее догмы и сопротивляться ее интеллектуальной тирании. Независимая мысль начала расширять круг идей, а чтение древних авторов дало новый стимул для философских размышлений и пробудило дух научных исследований, а также вкус к древней поэзии и мифологии. Стремление к интеллектуальной свободе и жажда новых знаний, которые таким образом стимулировались в пятнадцатом веке, составляют положительную сторону

движения Возрождения, сторону, которая до сих пор больше всего подчеркивалась писателями и которой современный мир обязан сильным стимулом в направлении некоторых из своих наиболее плодотворных действий.

Но были и другие условия, которые нельзя игнорировать, если мы хотим правильно понять дух Возрождения, благодаря которому идеалы и цели этой блистательной эпохи были материально уточнены и ослаблены. В то же время действовали влияния, которые не соответствовали тому, что было лучшим. Гуманистическое образование воспитало неоязыческий дух, который поощрял и усиливал растущее безразличие к моральным принципам и религиозным верованиям. Сильное чувство неприятия церкви было отчасти вызвано этим. На самом деле, Возрождение ни в коем случае не было полностью благородным движением в интересах духовного и интеллектуального освобождения или безоговорочным продвижением идей и достижений за пределы Средневековья. При всех своих злоупотреблениях церковь по-прежнему выступала за моральный порядок и духовные устремления. Восстание против нее было отчасти восстанием как против религии, так и против морали. Оживляющий дух движения содержал в себе много нехристианского и разрушительного для высоких идеалов.

Это правда, что благородные и даже благочестивые чувства сохранились в умах многих людей, особенно во времена раннего Возрождения. Щедрые поступки все еще были обычным явлением среди князей-торговцев Флоренции. В начале XV века жизнь флорентийских патрициев оставалась простой, и многие из них осознавали ответственность, налагаемую их богатством.^[2] Но к концу того столетия возобладал иной дух. Роскошь и расточительность заняли место более простой жизни, погоня за удовольствиями без оглядки на справедливость или мораль завладела умами людей, а порок и преступность процветали в высших кругах, пока пророческие обличения Савонаролы не обрушились на порочность и тщеславие высших классов.

На службу этой роскошной и безнравственной жизни теперь были призваны изобразительные искусства, и мотивы, которые оживляют такую жизнь, в значительной степени становятся выражением их. Средневековое стремление воплотить красоту христианских идеалов в произведениях искусства уступило место желанию заставить изобразительное искусство служить чувственному удовольствию и мирской гордыне. В разгар своего великопия порочная жизнь Флоренции, главного центра литературных и художественных произведений, была ужасающей. Теперь люди не только стремились освободиться от всех форм церковных и аскетических ограничений; они пошли дальше и открыто провозгласили достаточность интеллектуальных, эстетических и чувственных наслаждений для удовлетворения всей человеческой природы. Они ошибочно принимали призрачные удовольствия от потакания своим желаниям за истинные радости жизни. Отдаваясь мирским занятиям и удовольствиям, человек эпохи Возрождения воображал, что получает от этой жизни максимум пользы, и мало думал о какой-либо другой.

В соответствующем духе архитектор теперь поставил перед собой задачу создать роскошный и показной стиль дворцовой архитектуры, черпая вдохновение в памятниках императорского Рима, а скульптор и художник стремились изобразить физическую красоту как основную и достаточную цель своего искусства. Их представления об этой красоте были частично почерпнуты из остатков искусства классической древности, которые были тогда доступны. Но античные произведения искусства, известные в то время, относились не к лучшим периодам античной художественной культуры. По большей части это были работы упадочных греческих школ, представленные в римских копиях. Многие из них действительно обладают большим чувственным очарованием и демонстрируют большую техническую утонченность; но им недостает более благородных качеств, которые

характеризуют лучшие искусства Греции. Из римских копий фавнов, Аполлонов и Венер, сохранившихся в Италии, невозможно было черпать высокое вдохновение и истинное руководство.

Изобразительное искусство эпохи Возрождения отчасти является отражением этого декадентского искусства классической древности, а отчасти выражением чего-то совершенно иного, что было свойственно итальянскому гению того времени. Для человека эпохи Возрождения классическое вдохновение неизбежно отличалось от того, каким оно было для человека античности. Для древних греков и римлян языческие идеалы были реальны, и их вдохновение было подлинным; но для итальянца пятнадцатого века эти идеалы не могли иметь того же значения или служить истинным стимулом. После прошедших столетий христианской мысли и опыта люди не могли подходить к античным темам в духе древних. Таким образом, неоязыческое искусство эпохи Возрождения не является полностью спонтанным и искренним. Оно содержит элементы, чуждые языческому духу и несовместимые с ним. Искусство Возрождения, по сути, является воплощением разнородных идей и противоречивых целей.

Много говорилось о важности ренессансного движения в развитии личности человека, и верно, что одной из наиболее заметных характеристик художественных произведений этого времени, в отличие от произведений Средневековья, является отчетливо индивидуальный, или личностный, отпечаток. Особенно это заметно в архитектуре. Если до и, в частности, в средние века архитектура была общественным искусством, совместным продуктом компаний людей, работающих вместе в традиционных направлениях, с общими целями и устремлениями, то теперь она стала в значительной степени выражением личных вкусов людей, работающих независимо друг от друга. Архитекторы эпохи Возрождения были учеными и художниками, недавно познакомившимися с римской стариной, движимыми желанием перенять то, что они понимали из ее принципов, и в то же время честолюбивыми стремлениями достичь личной славы. Таким образом, здание эпохи Возрождения всегда является продуктом фантазии конкретного дизайнера, в отличие от здания средних веков. Но архитектура высочайшего качества вряд ли может быть создана человеком, работающим самостоятельно. Самая благородная архитектура прошлого всегда была результатом эволюции народа, совместным продуктом многих умов и естественным выражением многих условий. Важность возможностей для развития личности, открытых эпохой Возрождения, была преувеличена, а условия, способствующие такому развитию, которые существовали ранее, слишком часто упускались из виду. Мы склонны забывать, что средневековая общественная жизнь стимулировала способности личности многими благородными способами, и мы не всегда в достаточной степени учитываем, что индивидуальность может проявляться как во вредных, так и в полезных направлениях. Индивидуальность, которая была развита институтами и интеллектуальной жизнью Средневековья, сильно отличалась от той, которая была порождена влиянием Возрождения, и во многих отношениях она была более совершенной. Индивидуальность Средневековья была послушна требованиям корпоративной и кооперативной жизни, в то время как индивидуальность эпохи Возрождения была независимой и капризной. Условия, благоприятные для индивидуального развития, возникли в начале средневековья в связи с организованной монашеской жизнью. Развитие литературы, философии и изящных искусств в монастырях дало значительный простор для проявления индивидуальных способностей,^[3] хотя и в ограниченных направлениях, а возникновение крупных общественных организаций имело тенденцию еще больше стимулировать замечательное индивидуальное развитие. Но индивид Средневековья ощущал себя частью организованного организма, от которого он получал моральную поддержку и с которым, как он чувствовал, должен сотрудничать. Именно сильный общинный дух, придающий единство цели различным способностям

индивидов, сделал возможным создание благородных искусств Средневековья; и именно как выражение этого единства цели, координирующего тонкую художественную энергию того времени, эти искусства особенно примечательны. В той мере, в какой развитие личности в период Возрождения отличалось от развития Средневековья, это происходило главным образом в угоду индивидуальному капризу в ущерб гармоничным коллективным усилиям. Капризная и безответственная индивидуальность того времени вместе с запутанной сложностью идей и целей породили большую часть того, что открыто для критики в изобразительном искусстве эпохи Возрождения.

Почти все архитекторы этой эпохи были скульпторами и художниками. Мало кто из них когда-либо проходил тщательную подготовку в области архитектурного проектирования и строительства, какую обычно получали члены крупных средневековых строительных корпораций; и вряд ли кто-либо из них был наделен природной склонностью к логическому построению. Художественный гений итальянского народа, по сути, всегда был гением живописи, и образ мыслей художника постоянно проявляется в итальянской архитектуре всех эпох. Это особенно заметно при использовании ими Ордеров, которые редко основаны на каких-либо конструктивных потребностях, а руководствуются только фантазией дизайнера, стремящегося создать приятную композицию поверхности. Колонны и пилястры, ничему не соответствующие в реальной структурной схеме здания, расположены без всякой мысли, кроме как о приятных линиях и ритмичных расстояниях. Таким образом, вскоре их стали использовать многими новыми способами. Они были расположены парами, занимали несколько этажей, окружены фронтонами и варьировались бесчисленными причудливыми способами. Таким образом, архитектура эпохи Возрождения в еще большей степени, чем архитектура императорского Рима, стала простой поверхностной архитектурой, коренным образом отличающейся от всех великих архитектурных систем древности и Средневековья. Это соображение первостепенной важности, которому уделялось слишком мало внимания. Неквалифицированное и недальновидное восхваление этой архитектуры искушенными писателями шестнадцатого века было слишком легко принято, и более разборчивое суждение не могло не изменить существенного уважения, которым она пользовалась.

Рассматривая историю архитектурного дизайна с вниманием к его фундаментальным принципам, мы обнаружим, что до настоящего времени в Европе существовало всего три полностью последовательных и отличительных стиля, а именно: греческий, византийский и готический. Все остальные разновидности архитектуры можно в общих чертах разделить на два класса: один состоит из зданий переходного характера и включает все органические и прогрессивные типы романского стиля, а другой состоит из стилей, состоящих из смешанных элементов, не находящихся в процессе органического слияния. Первая архитектура второго класса - это архитектура императорского Рима с его ответвлениями, христианского Рима и многочисленными последующими формами базиликанского типа, а вторая - архитектура эпохи Возрождения. Когда после изучения архитектуры Греции мы переходим к изучению архитектуры Рима, мы сразу же поражаемся несочетаемому сочетанию элементов, которые она демонстрирует; и хотя мы можем быть впечатлены ее величием, мы не можем выразить ей свое безоговорочное восхищение. В византийском искусстве мы находим греческие, римские и восточные элементы, логически модифицированные в соответствии с новыми формами использования и сплавленные в радикально новый и отличительный стиль, отличающийся абсолютной последовательностью и большим благородством.^[4] В переходном искусстве Западной Европы мы видим, как творческий гений северных народов постепенно развивает готический стиль, в котором элементы, заимствованные из старых систем, полностью воссозданы и чудесным образом ассимилированы, и когда мы переходим от красоты и

структурной логики совершенного готического искусства^[5] к архитектуре Возрождения, аналогичный контраст снова становится очевидным.

Однако в одной отрасли искусства лучшие достижения эпохи Возрождения вызывают наше безоговорочное восхищение, а именно в искусстве живописи. Как уже отмечалось, итальянский гений, по-видимому, был в первую очередь гением живописи, и в этой области все условия сговорились для получения результатов, которые не имели прецедента в области совершенства и которые до сих пор остаются непревзойденными. Однако и здесь нам нужно будет проводить различие. Итальянская живопись шестнадцатого века представляет множество этапов, которые ни в коем случае не являются равноценными, и самые благородные ее формы в наименьшей степени демонстрируют дух Возрождения. Христианские художники четырнадцатого века заложили фундамент, на котором могли строить их преемники, и это придало большей части искусства раннего Возрождения характер, который не могли придать доминирующие влияния того времени сами по себе.^[6] Но дух шестнадцатого века был неблагоприятен для самых высоких идеалов и самой образцовой практики, и, за исключением работ нескольких исключительных людей, после примерно 1520 года высоких достижений в живописи не было, за исключением Венеции, где больше, чем где-либо еще, поддерживались естественные и полезные условия.

Среди множества влияний, волновавших художественные умы эпохи Возрождения, были два важнейших: неоязыческое возрождение и истинная интеллектуальная жизнь людей, которая была независимой от ретроспективного движения и развивалась на протяжении всего средневековья. Самые безупречные качества художественных произведений того периода обусловлены этой интеллектуальной жизнью, и флорентийская и венецианская живопись, две наиболее замечательные фазы высшего искусства Италии, являются лучшим выражением этого. Другими словами, не столько возрождение интереса к античной мысли и чувствам, сколько влияние классических образцов, сколько зрелое развитие самого исконно итальянского гения привело к созданию того, что является самым превосходным в изобразительном искусстве эпохи Возрождения. Сознательно ретроспективный мотив вряд ли может быть жизненно важной силой в художественном развитии, и прямая попытка, в той мере, в какой такая попытка была предпринята, формировать искусство по классическим образцам была явным злом. Местных традиций и врожденных склонностей итальянского народа было достаточно, чтобы придать их искусству ярко выраженный классический характер. В архитектуре то, что в классическом чувстве было для них естественным, только в пятнадцатом веке нуждалось в освобождении от элементов, которые были незаконно заимствованы из средневекового искусства Севера, чтобы позволить ему истинно выразиться в формах, адаптированных к их потребностям. В нормальном человеческом прогрессе каждая последующая стадия развития создает свои собственные соответствующие формы; но народы, как и отдельные люди, иногда проходят через периоды частичной аберрации, и, хотя гений все еще может найти достаточно возможностей, как в эпоху Возрождения, чтобы произвести много достойного восхищения, самые благородные формы искусства не являются результатом таких условий.

ГЛАВА II

ФЛОРЕНТИЙСКИЙ КУПОЛ

Большой купол Флорентийского собора знаменует начало ренессансного движения в архитектуре, хотя по своей общей форме и структурному характеру он не имеет сходства с античными куполами и содержит мало деталей, заимствованных из римского классического источника. Он демонстрирует значительное отклонение от любых предыдущих форм купольного строительства и является выражением творческого гения замечательно одаренного человека с большой независимостью, работающего под влиянием вдохновения, почерпнутого частично из древних источников, частично из средневековых строительных традиций, и в еще большей степени из новых мотивов, которые начали оживлять художественные амбиции пятнадцатого века.

Купол Пантеона и купол Святой Софии, два величайших купола прежних времен, были построены по принципам, не допускавшим особого внешнего эффекта, а многочисленные меньшие купола средневековья в Западной Европе были столь же неприметны внешне, если не были полностью скрыты из виду, вследствие того, что поднимались изнутри барабана, который поднимался намного выше уровня пружин. В большинстве случаев все сооружение было покрыто деревянной крышей, так что снаружи никто не заподозрил бы наличия купола. Это был надежный способ строительства, который из соображений стабильности нельзя было улучшить; но он не давал того внушительного внешнего эффекта, к которому стремился Брунеллески.

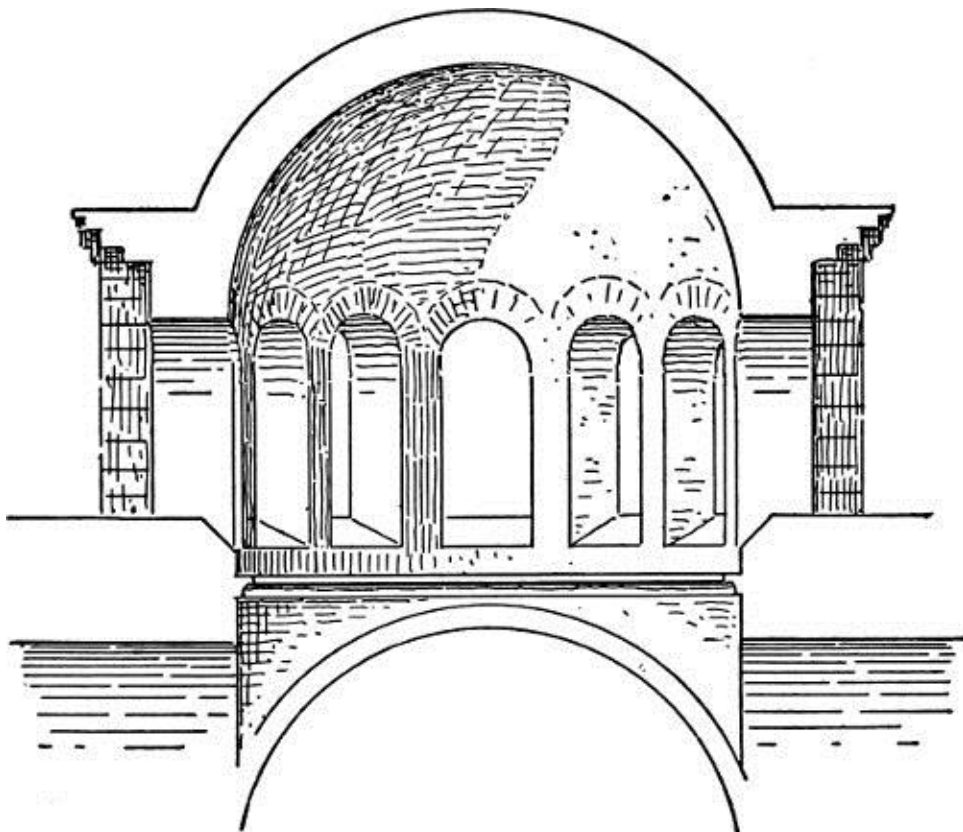


Рис. 1.—Собор Святой Богородицы.

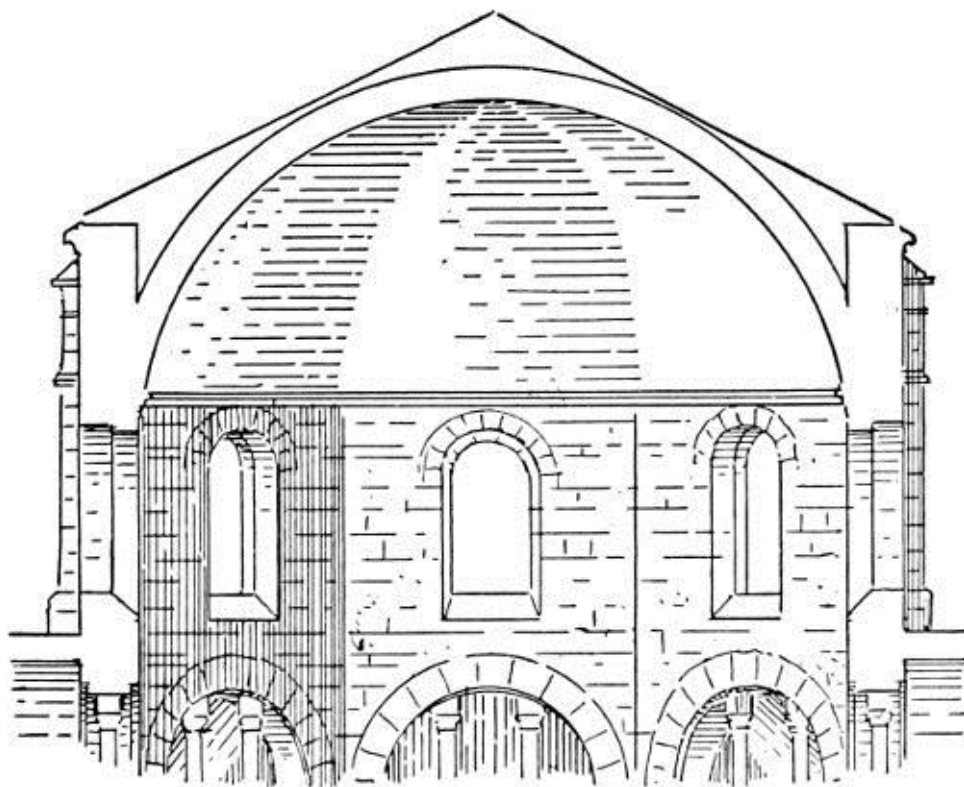


Рис. 2.—Ахен.

Попытки сделать купол заметным внешним элементом действительно предпринимались еще до Брунеллески. Более поздние византийские строители возвели небольшие купола на барабанах, опирающихся на маятники и возвышающихся над главной крышей здания, но они все же подняли эти барабаны несколько выше подпружиненного купола и дополнительно укрепили их контрфорсами, возведенными над опорными столбами, как в Константинопольском соборе Святой Богородицы ([рис. 1](#)). Таким образом, в таких конструкциях купол все еще остается частично скрытым от посторонних глаз, а барабан является наиболее заметной частью композиции. Среди ранних куполов Западной Европы - купол в Ахене ([рис. 2](#)). В этом случае барабан выносится далеко за пределы подпружинивания и покрывается деревянной крышей, которая полностью скрывает купол от внешнего вида. Такая же подгонка купола к барабану, с небольшими вариациями формы (купол в некоторых случаях многоугольный в плане, как в Ахене, а в некоторых случаях полусферический), встречается в большинстве других средневековых куполов, и деревянная крыша над всеми ними также распространена. Но в нескольких случаях была принята иная схема, при которой купол устанавливается на верхней части барабана, а не внутри него. Однако в таких случаях барабан низкий, не возвышающийся над коньком деревянной крыши нефа, а купол, не снабженный опорами, ненадежен, за исключением того, что он может иметь форму, которая является самоподдерживающейся в отношении толчков (что отклоняет его от истинной формы купола), или может быть закреплен какой-либо связующей цепью.^[1] Пример такого купола в небольшом масштабе находится над перекрестком Пизанского собора ([рис. 3](#)). Этот купол не полусферический, его стороны круто поднимаются и имеют такую умеренную кривизну, что делают его в значительной степени самоподдерживающимся в отношении тяги.^[2] Другим примером подобной схемы, только в большем масштабе, является та, которая, по-видимому, стала частью проекта Арнольфо для Флорентийского собора. Этот купол так и не был выполнен, и наши знания о нем почерпнуты из хорошо известной фрески в испанской часовне Санта-Мария-Новелла.^[3] Здесь и купол, и барабан восьмиугольные в соответствии с планом той части

здания, которую он покрывает. Очертания [\(рис. 4\)](#) слегка заострены, но, тем не менее, стороны настолько сильно изогнуты по высоте, что конструкция такой формы не устояла бы без сильных подпруг. Однако не исключено, что художник-фрескист придал ему более выпуклую форму, чем предполагал Арнольфо. Но купола такого характера были исключительными в средние века. Строители той эпохи ограничили свою практику по большей части более безопасной формой, в которой свод выполнен таким образом, что он выдвигается изнутри барабана и, таким образом, частично или полностью скрыт от постороннего взгляда.

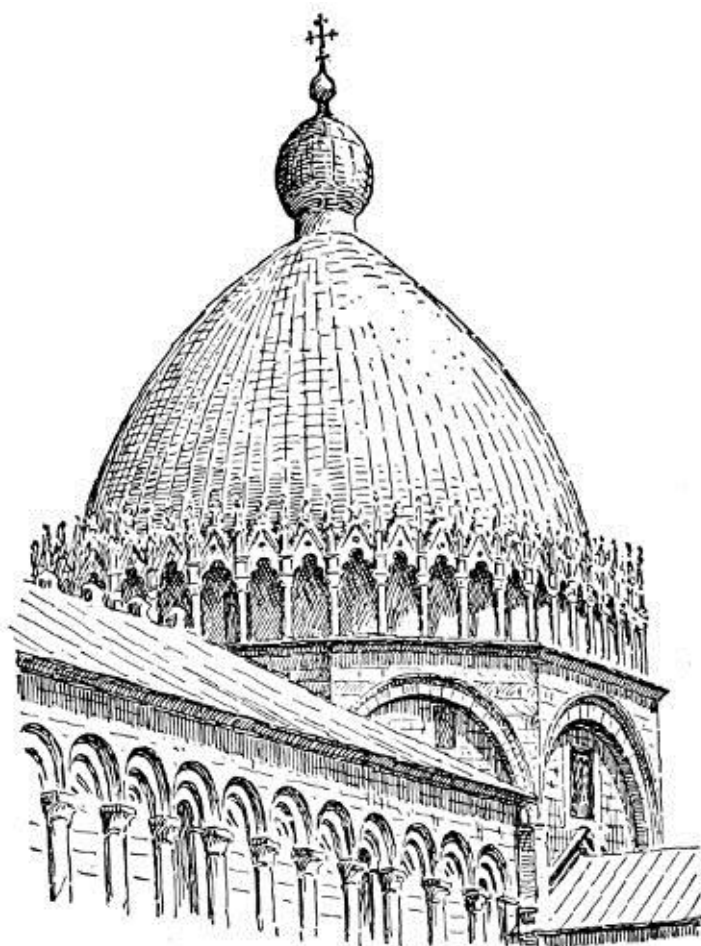


Рис. 3.—Пизанский купол.

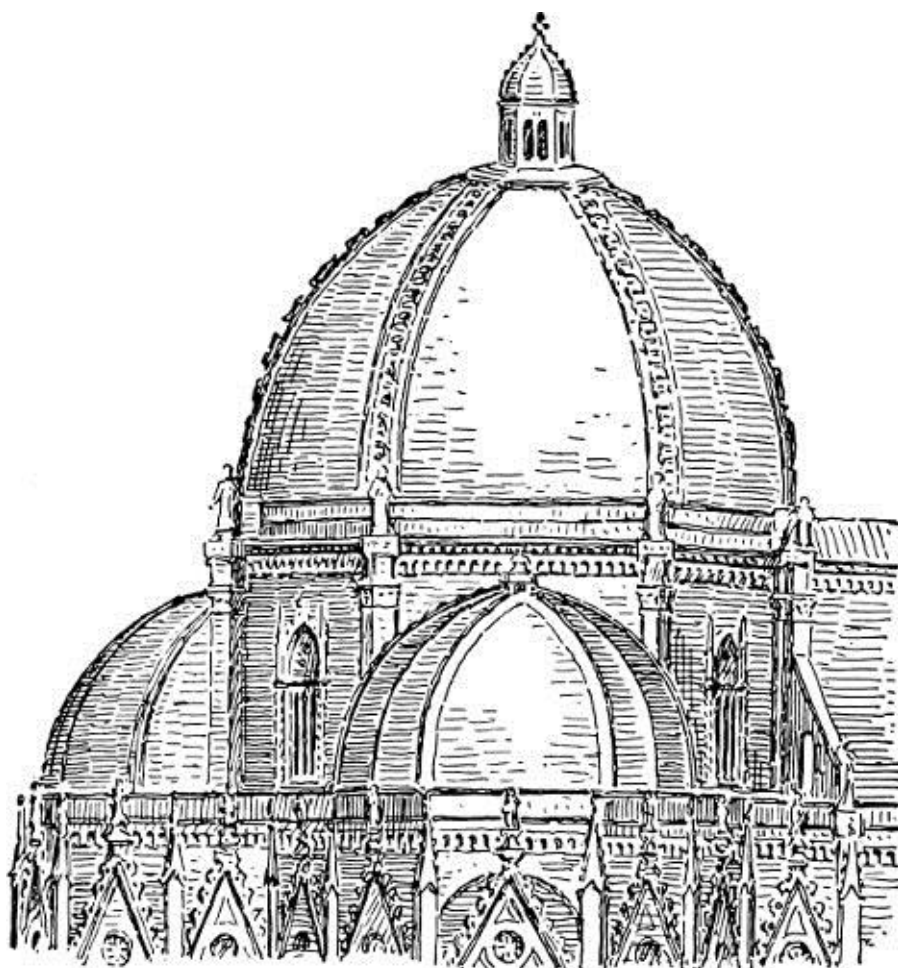


Рис. 4.—Купол Арнольфо.

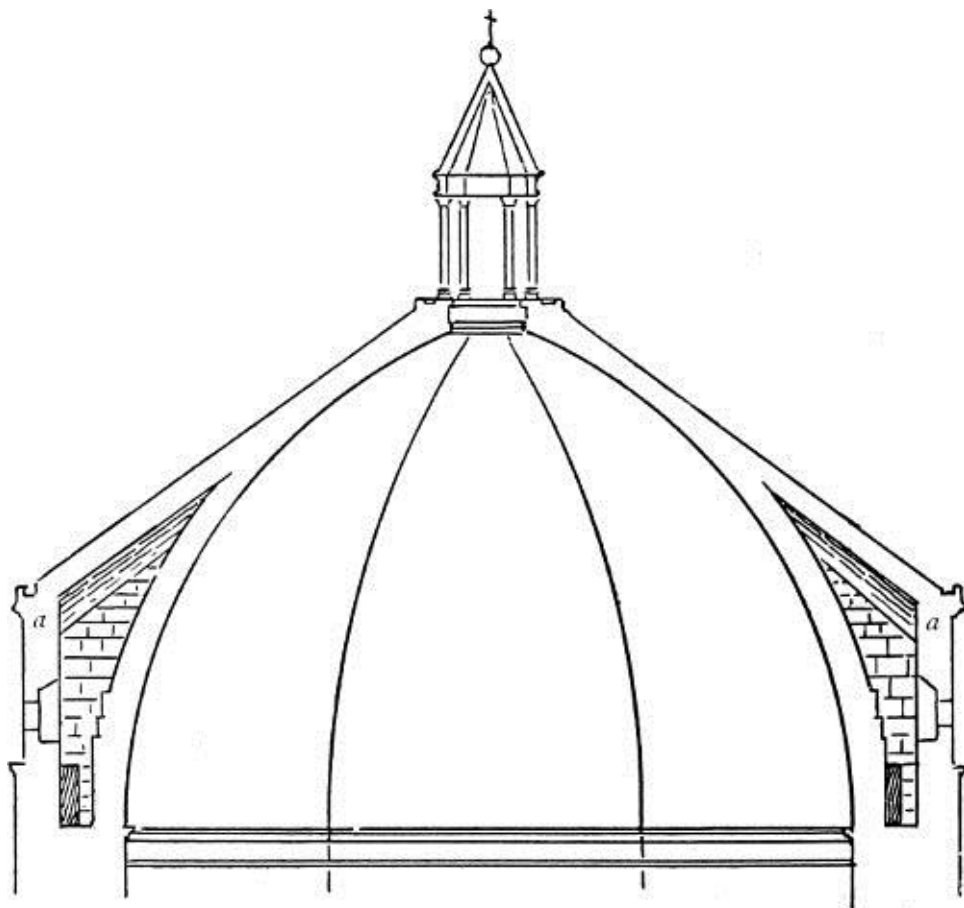


Рис. 5.—Секция баптистерия.

Замечательным куполом этого последнего класса является купол Флорентийского баптистерия, который, хотя здание претерпело различные поверхностные преобразования с момента своего первоначального строительства в раннюю, хотя и неопределенную эпоху, дошел до нас в существенной целостности. Это здание на плане имеет форму восьмиугольника, а купол имеет соответствующую форму и возвышается на уровне намного ниже верха окружающих стен. По высоте купол (рис. 5) имеет заостренные очертания и покрыт пирамидальной каменной крышей, верхняя часть которой соединена с самим куполом, в то время как под нижней частью находится пустота между куполом и ограждающей стеной. Внутренняя анатомия сооружения является одновременно изобретательной и достойной восхищения. Пролет составляет около 25 метров, а толщина стены на уровне подпорок превышает 3 метра. Над ним стена (а, рис. 5) поднимается на высоту около 8 метров. Толщина купола у его основания составляет около 1 метра, а его удлинитель поднимается вертикально на высоту около $2\frac{1}{2}$ метров, оставляя открытое пространство между ним и стеной ограждающего барабана шириной 1,26 метра. Над этой вертикальной частью экстрадос ступенчато перекрыт несколькими рядами каменной кладки, чем-то напоминающими купол Пантеона. Судя по выступающим углам восьмиугольника (а, рис. 6) к выступающим углам свода крепятся сплошные опоры, а между ними к каждой из его сторон крепятся два второстепенных опоры (b). Эти контрфорсы выполнены в виде поперечных стен, разделяющих пространство с каждой стороны восьмиугольника на три отсека, и над каждым из этих отсеков повернут бочкообразный свод, ось которого наклонена в соответствии с наклоном крыши. Верхние концы этих сводов пересекаются на поверхности купола, как показано на рисунках 5 и 6. Пустоты между венцами этих сводов и контрфорсами заполняются каменной кладкой таким

образом, чтобы образовать наклонные плоскости крыши ниже того места, где она соединяется с куполом, и на них укладываются плиты, образующие внешнее покрытие. При такой эффективной системе опор, как здесь, трудно найти причину для цепочки бревен, которая крепится к нижней части купола. Конструктивный принцип, воплощенный в этом памятнике, в целом надежен,^[10] и его архитектурный характер соответствует конструкции.^[11]

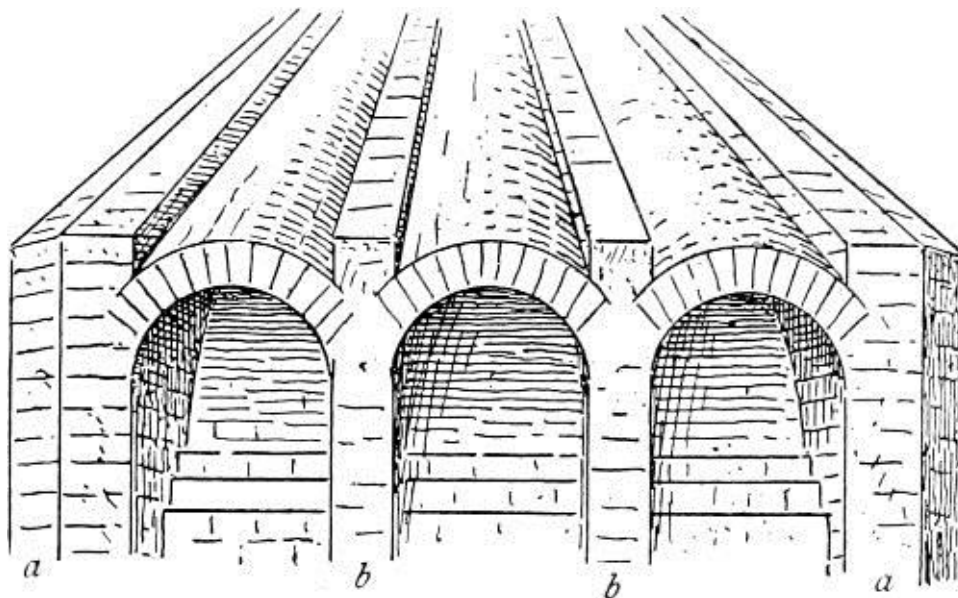


Рис. 6. — Разрез свода Баптистерия.

Таковы были модели средневекового купольного строительства, доступные Брунеллески, когда он разрабатывал свою великую схему покрытия восьмиугольника Флорентийского собора. Но идея низкого или скрытого купола не могла удовлетворить пожелания флорентийцев пятнадцатого века. Их гражданская гордость и большие ресурсы требовали внушительного дизайна, который должен был сделать купол доминирующей архитектурной особенностью их города. Было решено, что его следует установить на верхушку высокого барабана, и задача, которой занялся Брунеллески, заключалась в том, чтобы выполнить это требование.

По поводу огромного и парящего купола, который ему удалось воздвигнуть, высказывалось много мнений, но все зрители впечатлены его величию. Принято было говорить, что мастер был вдохновлен главным образом древними памятниками Рима и взял Пантеон в качестве своего основного образца.^[12] Но хотя он подошел к своей задаче, исходя из изучения древнеримских памятников, и, несомненно, имел в виду Пантеон, все же созданный им купол имеет мало общего с этим великим достижением конструкторского мастерства императорской римской империи. В целом он повторяет, хотя и с большими улучшениями в плане очертаний и пропорций, схему Арнольфо, изображенную на фреске Испанской часовни; но модель, которой он наиболее точно соответствует, несмотря на очевидные и существенные различия, - это модель только что описанного Баптистерия. Я думаю, не может быть никаких сомнений в том, что этот памятник был главным источником вдохновения и руководства как для Арнольфо, так и для Брунеллески. Сравнение покажет, что купол собора с поддерживающим его барабаном на самом деле представляет собой не что иное, как репродукцию баптистерия Сан-Джованни в измененной форме и увеличенных пропорциях, возвышающуюся над перекрестком.



КУПОЛ БРУНЕЛЛЕСКИ

Флоренция

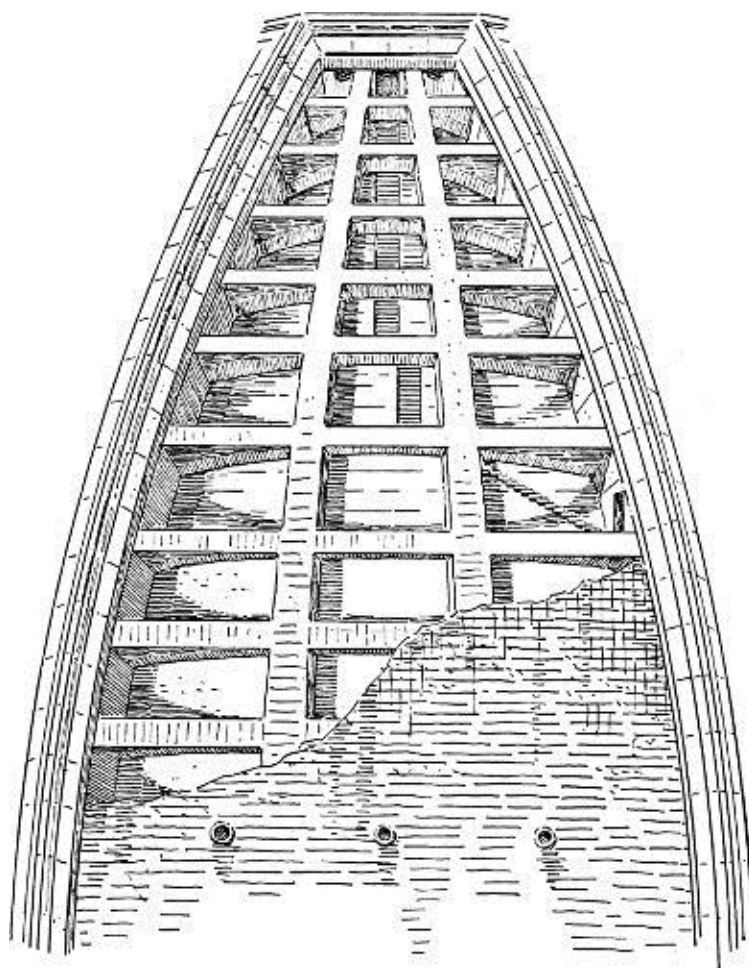


Рис. 7.—Система купола.

Но, взяв схему Баптистерия за основу своего собственного проекта, Брунеллески был вынужден внести некоторые смелые изменения, чтобы придать своему проекту внешний характер, к которому он стремился. Этот большой купол (фото [1](#)), как и купол Баптистерия, восьмиугольный в плане и заостренный по высоте. Он поднимается с вершины восьмиугольного барабана и состоит из двух почти концентрических оболочек каменной кладки с промежутком между ними. Восемь огромных каменных ребер поднимаются по углам барабана и сходятся на краю отверстия в короне. Эти ребра проходят в глубину по всей толщине двойного свода и соединяют две его оболочки. Между каждой парой этих больших ребер вставлены два меньших в промежутке, разделяющем две оболочки, и девять каменных арок, лежащих в плоскостях, перпендикулярных кривой, натянуты между большими ребрами и проходят через меньшие с каждой стороны многоугольника (фиг. [7](#) и [8](#)), в то время как цепь из тяжелых бревен ([a](#), рис. [8](#) и рис. [9](#)), состоящая из двадцати четырех секций, скрепленных на концах железными пластинами, связывает всю систему между бедром и пружиной. Большую часть внутренней структуры можно увидеть в самом памятнике, но дальнейшие детали описаны в собственном отчете Брунеллески о том, что он намеревался сделать.^[13] Из этого мы узнаем, что основание купола, которое должно было быть сплошным до высоты $5\frac{1}{4}$ браччи, должно было состоять из шести рядов длинных блоков из твердого камня (*macigno*), скрепленных луженым железом, и на нем должны были быть железные цепи.^[14] Упоминается также железная цепь поверх деревянной цепи (*"in su dette quercie una catena di ferro"*); но такой цепи на памятнике не видно, и если она существует, она должна быть встроена в каменную кладку свода, как цепи у основания.

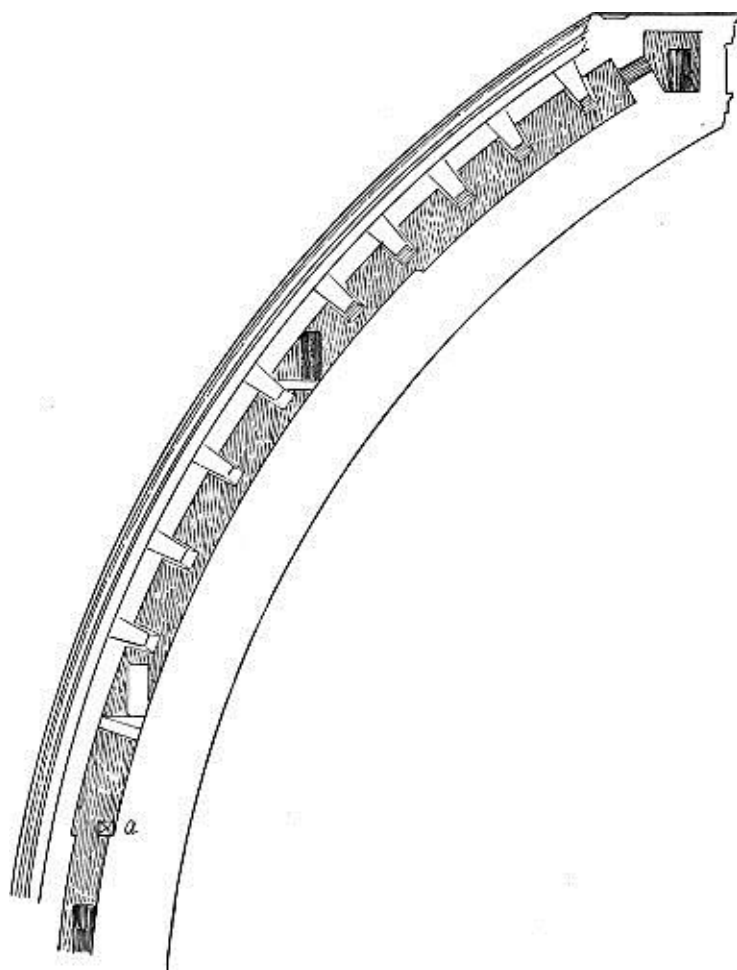


Рис. 8.—Разрез.

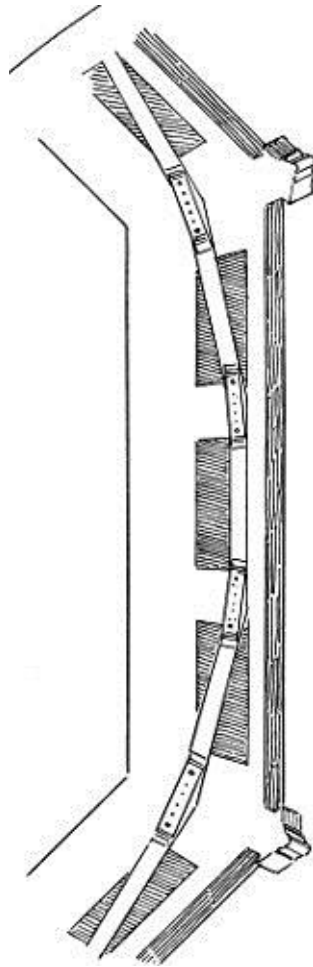


Рис. 9.—План детали.

Таким образом, будет видно, что, хотя схема Брунеллески существенно отличается от схемы Баптистерия, ее структурная система представляет собой не более чем ее оригинальную модификацию. Части одного с исключительной полнотой соответствуют частям другого. Стена мансарды и пирамидальная крыша Сан-Джованни трансформируются во внешнюю оболочку купола собора, угловые контрфорсы более древнего памятника становятся большими угловыми ребрами свода Брунеллески. Промежуточные устои баптистерия заменены промежуточными ребрами большого купола, а наклонные бочкообразные своды схемы баптистерия представлены в куполе собора арками, натянутыми между большими угловыми ребрами.

Некоторые авторы считали, что ребристая система флорентийского купола придает сооружению несколько готический характер, и иногда его называют готическим куполом.^[15] Но не может быть такого понятия, как готический купол. Невозможно, чтобы купол любого вида имел характер готического свода. Разница между ними фундаментальна. Готический свод - это свод с концентрированными выступами, и для него требуются эффективные концентрированные опоры. Купол - это свод с непрерывным выступом, и для надежной конструкции ему требуются непрерывные выступы, как в Пантеоне. Какое бы назначение ни имели ребра в своде Брунеллески, они не выполняют и не могут выполнять функцию ребер в готических сводах. Их используют для усиления углов купола и увеличения его устойчивости к весу венчающего его фонаря. Они не поддерживают свод, как ребра готического свода. Поскольку они состоят из очень глубоких вуссуаров, они обладают большей прочностью, чтобы выдерживать удары, а также выдерживать сокрушительный вес, чем окружающие их раковины, и, таким образом, в некоторой степени они могут

удерживать эти раковины внутри. Но совершенно очевидно, что архитектор не был уверен в своих силах выполнить эту функцию без подкрепления цепью или оковами, которые, по его собственным словам, “связывают ребра и удерживают свод” (*che leghino i detti sproni e cingano la volta dentro*). Как бы это ни было, ребра купола не могут выполнять какую-либо функцию, подобную ребрам в готических сводах. Оболочка готического свода не удерживается ребрами жесткости и никоим образом не соединена с ними. И оболочка, и ребра жесткости удерживаются контрфорсами. Этот момент будет рассмотрен далее в связи с куполом собора Святого Петра.

Вся схема этого купола была смелым нововведением одного человека, и в этом она отличается от прежних архитектурных инноваций, которые были сравнительно медленным результатом усилий корпораций, прогрессивные изменения были настолько постепенными, что никакие широкие или внезапные отклонения от привычных способов строительства не были сделаны ни в одно время или каким-либо одним человеком.

Это было грандиозное предприятие. Размах купола составляет почти сто сорок футов, уровень подпружинивания - сто семьдесят пять футов над тротуаром, а высота самого купола, за исключением фонаря, составляет около ста двадцати футов. Такой проект вполне мог бы привести в ужас самые отважные строительные комитеты, и нам не нужно удивляться, что Совет по строительству в смятении отступил, когда он был впервые представлен им.^[16]

Успешное выполнение работы и стабильность, которую она до сих пор сохраняла, показывают, что архитектор был конструктором больших способностей,^[17] а тот факт, что ему удалось поднять огромное полотно без использования громоздкого и дорогостоящего центрирования, которое обычно использовалось при возведении сводов, делает достижение еще более замечательным. Точный способ, которым он это сделал, неясен, но в этом факте сомневаться не приходится.^[18]

Флорентийский купол действительно является замечательным сооружением, и он не менее замечателен как произведение искусства. По красоте очертаний он, я думаю, не уступал ни одному из более поздних возвышенных куполов, родоначальником которых он является. Тем не менее, при всех своих механических и художественных достоинствах, эта схема в корне неверна в принципе, поскольку предполагает отход от рациональных методов возведения купола. Выпуклая тонкая оболочка каменной кладки большого масштаба не может быть надежно закреплена без упора, тем более что такая оболочка может выдержать вес тяжелого каменного сооружения, подобного фонарю этого памятника, не прибегая к посторонним средствам крепления цепей. Строитель, должным образом соблюдающий истинные принципы строительства в каменной кладке, не взялся бы за такую работу. Ибо, хотя возможно придать куполу форму, которая будет в значительной степени самоподдерживаться в отношении толчков, к чему явно стремился Брунеллески,^[19] сделать его полностью таким невозможно, и поэтому, если его лишить опоры, он должен быть связан цепями. Но структура каменной кладки, стабильность которой зависит от связующих цепей, обладает врожденной слабостью и, следовательно, ложным характером.^[20]

Исходя из этих соображений, мне кажется, что Брунеллески повел дело в неправильном направлении, несмотря на благородство его достижений со многих точек зрения. И, следуя его примеру, современные проектировщики надземных куполов, как мы увидим, еще дальше отклонились от истинного пути монументального искусства.

Более того, если учесть, что купол, установленный внутри барабана, не только прочнее, но и намного улучшает эффект интерьера, поскольку купол Пантеона по-прежнему остается

самым грандиозным и впечатляющим сводчатым потолком такого рода в мире, то современные незастегнутые купола с их многочисленными посторонними и скрытыми устройствами безопасности кажутся еще менее защищенными.

Но в архитектурной мысли эпохи Возрождения мало внимания уделялось структурной уместности или структурному выражению, и итальянские писатели, которые в значительной степени сформировали наши современные архитектурные идеи, не только не смогли распознать внутреннюю слабость такого здания, как флорентийский купол, но даже сочли это произведение достойным похвалы из-за тех самых характеристик, которые делают его слабым. Таким образом, Сгрилли хвалит Брунеллески за то, что у него хватило “смелости поднять на такую высоту величайший купол, который когда-либо видели до своего времени, на основании без каких-либо опор, чего раньше никто не делал”.^[21] И Милиция говорит: “Особого внимания заслуживает то, что в конструкции этого купола нет видимых опор”.^[22]

Относительно постоянной стабильности этого купола эксперты из числа старых авторов придерживались различных мнений.^[23] Его форма, как мы видели, настолько благоприятна для устойчивости, насколько это возможно для любого свода, который можно было бы правильно назвать куполом. Неопытному глазу он кажется таким же прочным, как гребень Апеннин. Кажется, что для его надежности были приняты все меры предосторожности в отношении материала и тщательной обработки. Стена барабана, на которую он опирается, имеет толщину пять метров, а прочное основание самого купола построено, если план архитектора был выполнен так, как он изложил его перед Комиссией по строительству, из больших блоков твердого камня, тщательно скрепленных и скрепленных железом. Нижняя система достаточно прочна и, по-видимому, покоится на прочном фундаменте. Но, тем не менее, в различных частях конструкции есть разрывы, которые вызвали опасения опасности,^[24] и его будущая продолжительность должна рассматриваться как неопределенная. Авторы, утверждавшие, что это безопасно, исходили из предположения, что все части купола стремятся к центру.^[25] Эти авторы упускают из виду тот факт, что сила тяжести наверху, особенно когда купол сильно нагружен фонарем, нейтрализует тенденцию нижних частей внутрь и вызывает тенденцию этих частей двигаться в противоположном направлении. Эта нейтрализующая сила уменьшается за счет придания куполу заостренной формы, как это сделал Брунеллески, но, как отмечалось ранее (стр. 22), ее вряд ли можно преодолеть полностью, пока сохраняется какая-либо реальная форма купола.^[26]

Можно подумать, что цель, которую имел в виду Брунеллески - создать огромный купол, который должен был бы внешне стать впечатляющей деталью собора, оправдывает неразумный метод строительства, к которому он прибегнул (единственный метод, с помощью которого можно было достичь эффекта, которого он добивался). Но структурная целостность, я думаю, является настолько фундаментальной предпосылкой хорошей архитектуры, что в той мере, в какой этот одаренный флорентиец был вынужден игнорировать разумные принципы строительства, чтобы достичь цели, несовместимой с этими принципами, результат нельзя должным образом рассматривать как совершенно благородное и образцовое произведение искусства, какой бы красотой и впечатляющей оно ни обладало.

Пример, поданный Брунеллески, с точки зрения конструкции был пагубным и принес плоды еще более предосудительного характера в работах других одаренных людей, менее щепетильных, чем он, и менее одаренных механической изобретательностью, как мы увидим дальше.

Хотя в этом огромном куполе нет ничего от классического римского стиля, венчающий его фонарь, построенный по проекту Брунеллески после его смерти, имеет классические

детали, причудливо сочетающиеся со средневековыми формами. Его восемь опор украшены рифлеными коринфскими пилястрами, увенчанными антаблементом, в то время как косяки проемов имеют зацепленные колонны, несущие арки под антаблементом по древнеримской моде. Из антаблемента возвышается низкий шпиль с навершиями у основания, а к опорам примыкают летящие контрфорсы, украшенные классическими деталями. Ни одна из классических деталей не имеет истинно классического характера, равно как и декоративная резьба, которой обогащена композиция, не обладает каким-либо особым совершенством ни в дизайне, ни в исполнении. Но эти детали невидимы с земли, и по своей общей форме и пропорциям фонарь является замечательным украшением этого прекраснейшего из куполов эпохи Возрождения.

ГЛАВА III

ЦЕРКОВНАЯ АРХИТЕКТУРА ФЛОРЕНТИЙСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Ни одна другая работа Брунеллески не сравнится по достоинству с большим куполом собора. Ни одна из других его возможностей не была такой, чтобы задействовать свои лучшие силы, которые, по-видимому, требовали большого размаха, чтобы задействовать их в полной мере. В других его работах влияние римских исследований более очевидно, а его собственный гений менее очевиден. В этих других работах он возрождает использование ордеров и использует их в способах, которые по своей несообразности превосходят все, что придумал римский императорский вкус.

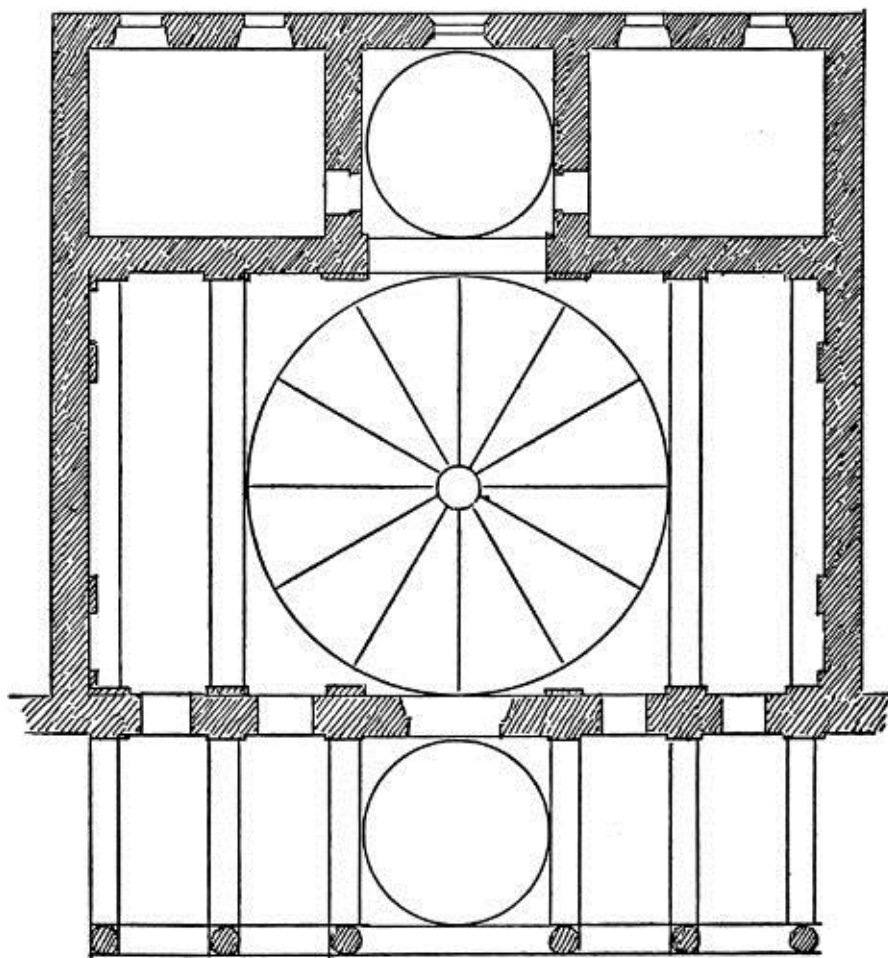


Рис. 10.—План часовни Пацци.

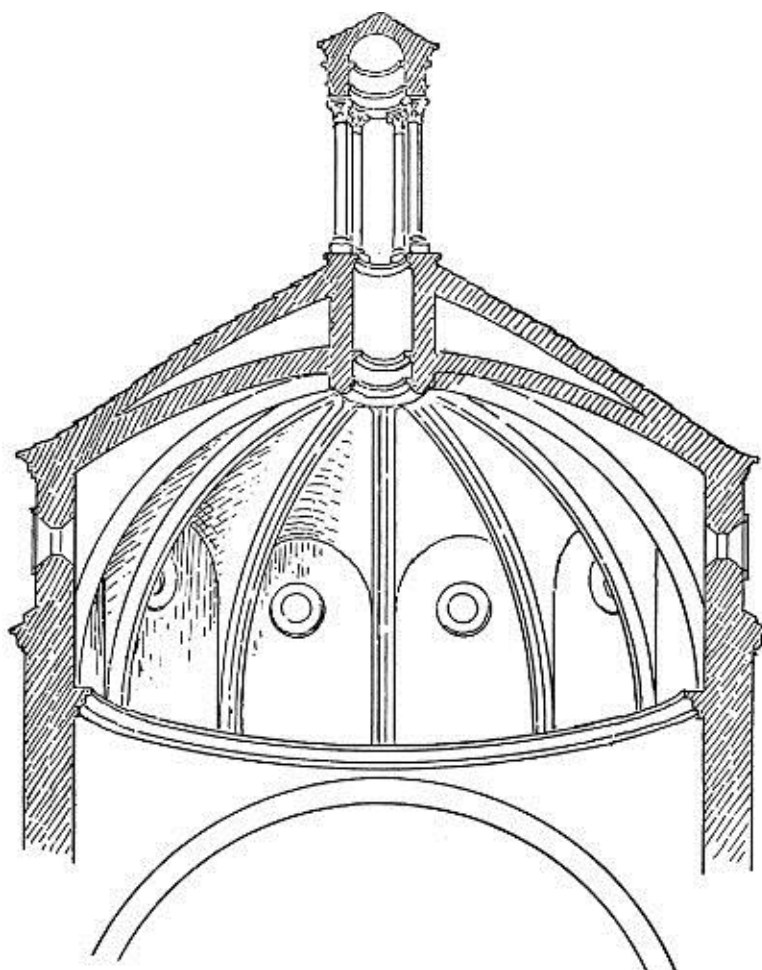


Рис. 11.— Секция свода капеллы Пацци.

Первой из этих работ является небольшая часовня Пацци в монастыре Санта-Кроче. В плане это простой прямоугольник (рис. [10](#)) с квадратным святилищем на короткой оси и крыльцом напротив. Центральная площадь перекрыта круглым сводом, который большинство авторов называют куполом, но это не купол; это свод по сути готической формы, похожий на два соединенных вместе свода раннеготической апсиды (рис. [11](#)). Он опирается на маятники и окружен цилиндрическим барабаном, который образует эффективную, хотя и не логичную опору для его упоров, и покрыт низкоскатной крышей из каменной кладки, имеющей слегка изогнутые очертания. Соединено ли это внешнее покрытие каким-либо образом со сводом выше того места, где оно отделяется от коронок ячеек свода, установить невозможно, поскольку нет возможности доступа к открытому пространству между двумя частями. Через небольшое отверстие во внешней оболочке, рядом с ее макушкой, руку можно просунуть в пустоту, но дотянуться ни до чего нельзя. Это любопытная форма двойного свода, которая коренным образом отличается от большого двойного купола собора. Схема в целом конструктивно непоследовательна; поскольку, в то время как внутренний свод имеет концентрированные выпады готической конструкции, эти выпады встречены ограждающим барабаном, а не изолированными опорами, которых логически требует свод. Святилище имеет небольшой полусферический купол на маятниках, а портик перекрыт бочкообразным сводом, разделенным пополам еще одним небольшим куполом на маятниках.

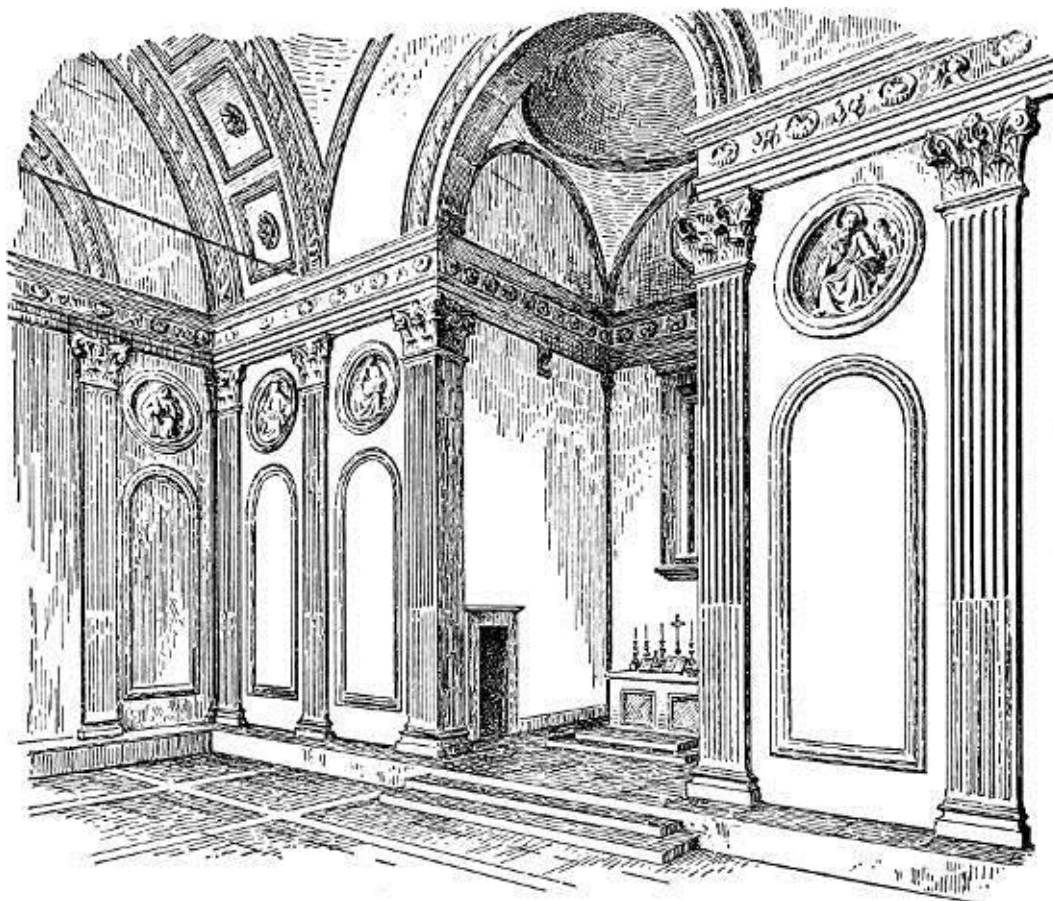


Рис. 12.—Интерьер капеллы Пацци.

Архитектурное оформление интерьера (рис. 12) демонстрирует значительное отличие от любого предыдущего типа дизайна. Форма здания средневековая, будучи, за исключением центрального свода, по сути византийской,^[27] но детали выполнены в классическом римском стиле и состоят из мелкого ряда рифленых коринфских пилястр с антаблементом на уровне опор сводов. Однако в таком здании, используемом таким образом, классический порядок неуместен; ибо порядок - это структурная система, предназначенная для структурного использования, но порядок здесь имеет не больше структурной функции, чем если бы он был просто нарисован на стенах. Он используется, конечно, с чисто орнаментальным мотивом, но в качестве украшения он неуместен. Надлежащей декоративной обработкой такого интерьера была бы либо мраморная инкрустация, мозаика или фреска, либо пилястры, колоннетты и глухие арки, которые нарушали бы монотонность широких поверхностей стен, не предлагая архитектурной системы, чуждой характеру здания. Такие аркады имели бы соответствующую структурную привлекательность, если не фактическое структурное применение; но классический порядок непригоден для здания средневекового характера. Средневековые пилястры и глухие аркады были разработаны специально для этого использования, и у них есть дополнительное преимущество в том, что их пропорции можно бесконечно изменять в соответствии с различными потребностями, в отличие от пропорций классических ордеров. Но из-за отсутствия истинного чувства структурного выражения и стремления возродить использование классических форм дизайнеры эпохи Возрождения не учли этих вещей.

Особенно неловким результатом такого неправильного использования ордера является то, что антаблемент проходит через опорные арки, образуя иррациональную структурную комбинацию. Этой схеме, однако, широко следовали в последующей архитектуре эпохи

Возрождения, но это варварство, для которого, я полагаю, нельзя найти никаких авторитетов в древнеримском дизайне.^[28] Ближайшим приближением к нему в римском искусстве является антаблементный блок, опирающийся на капитель (как в большом зале Терм Каракаллы), который был грубым изобретением более поздних римских архитекторов. Полный антаблемент, проходящий через импост, как в часовне Пацци, иногда, действительно, встречается в ранних церквях Рима и в других местах,^[29] в результате неурегулированных условий проектирования, в то время как архитекторы боролись с традиционным использованием антаблемента и введением арки, опирающейся на колонны. Но после того, как была достигнута замечательная логика средневековых арочных систем строительства, кажется странным, что какой-либо дизайнер возвращается к этому иррациональному сочетанию.



Рис. 13.—Фасад часовни Пацци.

В портике (рис. 13) несоответствия дизайна носят еще более серьезный характер, поскольку они связаны со слабостью конструкции. Порядок интерьера, как мы только что видели, является имитацией порядка и не имеет структурной функции, но в портике выполнен настоящий коринфский порядок, несущий упомянутые выше бочкообразный свод и купол, а также стену чердака, которая окружает свод. Но классический порядок никогда не предназначался для такого использования и не может выполнять его должным образом. Такой порядок приспособлен только для поддержки сокрушительного веса и не обладает способностью противостоять толчкам при прыжках. Вес стены чердака, действительно, в некоторой степени нейтрализует силу толчка свода, но этого недостаточно для обеспечения безопасности конструкции, и если порядок не будет эффективно поддержан какими-либо посторонними средствами, нагрузка на чердак будет представлять собой источник опасности, поскольку любое нарушение его равновесия толчком ускорит разрушение системы. Как это на самом деле поддерживается, неясно. Под сводом не видно рулевых тяг, как это принято в итальянских сводчатых конструкциях,

которые редко укрепляются эффективным образом. Однако стяжки или зажимы можно спрятать на чердаке, хотя такое размещение было бы менее эффективным. Но каким бы образом система ни скреплялась, это плохая архитектура, потому что части не имеют надлежащей адаптации к своим функциям.

Заслуживает внимания декоративная обработка стены мансарды. Поверхность разделена на панели миниатюрными пилястрами, и эти панели разделены лепниной в манере, напоминающей оформление чердака Баптистерия. Соединение пилястр было новшеством в использовании классических элементов, но это позволило архитектору избежать неприятных пропорций в этих деталях. Одиночные пилястры одинаковой величины были бы слишком тонкими для глубокого антаблемента над ними или гармонировали бы с большим коринфским ордером внизу, в то время как более широкие одиночные были бы приземистыми и незлегантными. Пара обеспечивает хорошую пропорцию в общей композиции, в то время как каждая пилястра хороша сама по себе. Еще одним примечательным моментом является то, каким образом центральный архивольт и архивольты, охватывающие концы крыльца, пересекают пилястры на пружинах. Этого нельзя было избежать, потому что пилястры занимают все пространство антаблемента над капителями колонн и не оставляют места для архивольтов. Таким образом, средневековый принцип взаимопроникновения перенесен в неоклассический дизайн.

Следует отметить, что детали этого чердака покрыты лепниной, так что с началом эпохи Возрождения мы имеем дело с возрождением распространенной древнеримской практики архитектурного обмана. Однако великий орден обязательно сделан из камня, и его общие пропорции хороши, хотя детали плохи по дизайну и грубы по исполнению.^[30]

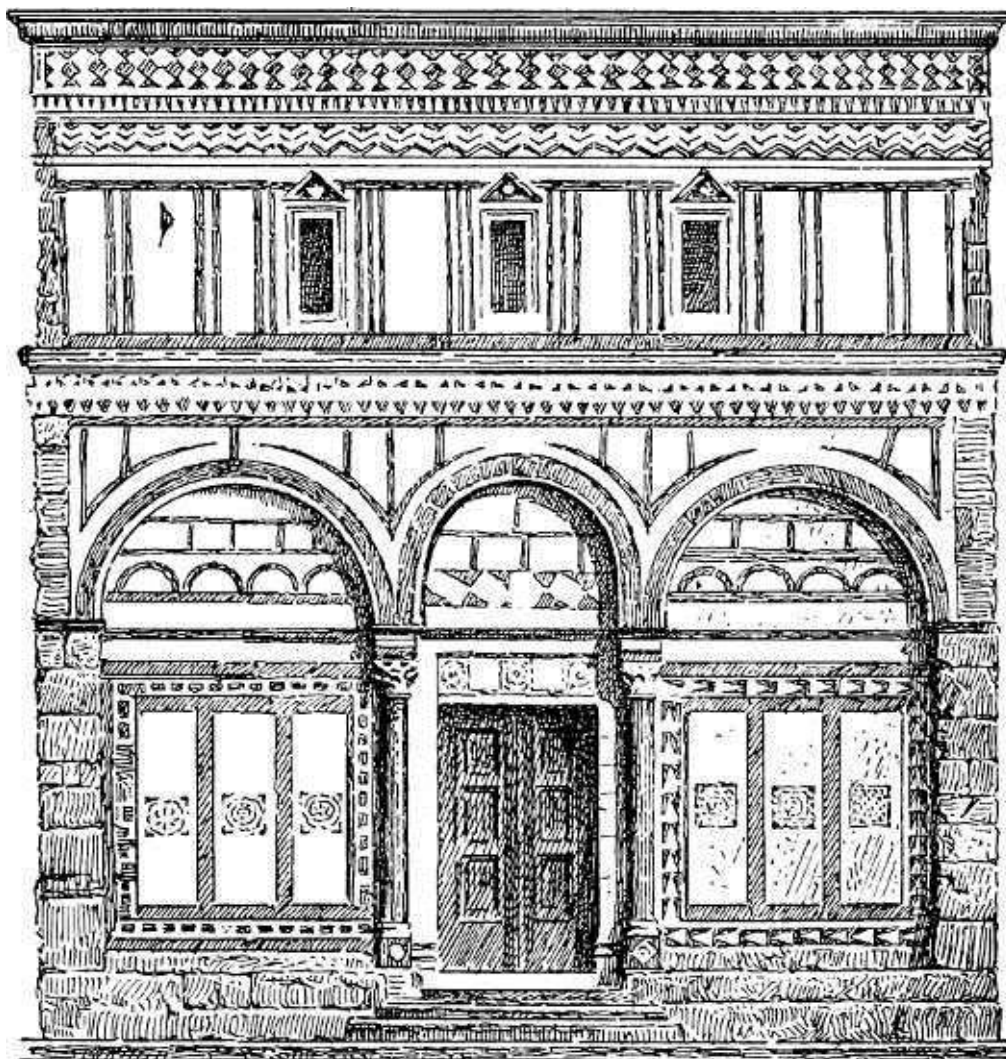


Рис. 14. Бадиа из Фьезоле.

Считается, что фасад отеля Razzi демонстрирует примечательную оригинальность дизайна. Но по соседству есть более старые здания, на которые он имеет достаточно сходства, чтобы предположить его происхождение от них. Фасад Бадии во Фьезоле (рис. 14) - один из таких. Заменив глухую аркаду этого фасада отдельно стоящей колоннадой и разбив аркой его антаблемент и стену аттика, мы должны получить основные черты фасада Пацци. Сант-Якопо Сопрано с его мансардой, венчающей открытый портик с аркадой на коринфских колоннах, также сильно напоминает о той же схеме. Особенности, характерные для Пацци, арка, нарушающая антаблемент, бочкообразный свод, возникший из ордена, и купол, разделяющий этот свод пополам, не делают чести архитектору как последовательному дизайнеру.

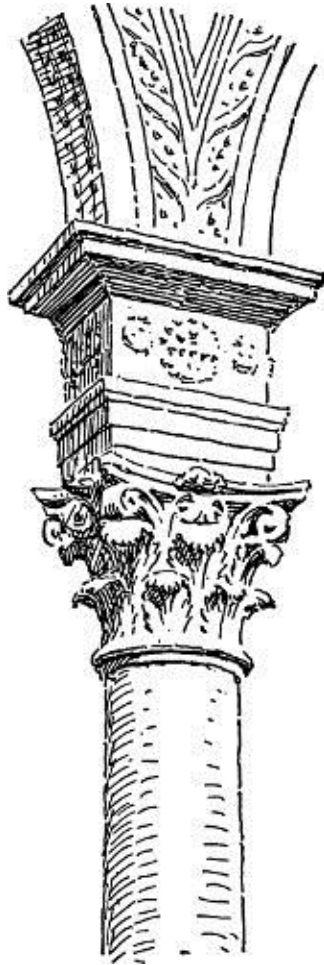


Рис. 15.—Самозвонец из Сан-Лоренцо.

Еще двумя важными примерами церковной архитектуры Флоренции, которые, по-видимому, принадлежат в основном Брунеллески, являются Сан-Лоренцо и Санто-Спирито. Какая роль отводилась Брунеллески в проектировании Сан-Лоренцо, не совсем ясно,^[31] но основная схема, вероятно, принадлежала ему, хотя работа была завершена только после его смерти. В старой ризнице этой церкви, которая, по-видимому, была построена первой, воспроизведен дизайн интерьера капеллы Пацци с некоторыми изменениями пропорций и деталей, включая ячеистый свод на системе ребер, опирающийся на подвески. Сама церковь демонстрирует откровенный возврат к примитивным базиликальным формам и методам строительства, хотя и с изменениями и некоторыми дополнениями. Неф имеет плоский деревянный потолок, но проходы перекрыты купольными сводами на выступающих поперечных ребрах, а над переходом расположен полусферический купол на подвесных двигателях. В аркадах, которые опираются на коринфские колонны, подобные колоннам портика Пацци, блоки антаблемента позднеримского дизайна воспроизведены в импосте (рис. 15). Возрождение этой бессмысленной функции еще раз показывает, какое слабое впечатление произвела логика средневекового искусства на итальянское сознание и какое отсутствие разборчивости в заимствованиях из античного часто демонстрируют дизайнеры эпохи Возрождения. Какие бы особенности ни демонстрировали римские модели, они считались авторитетными и копировались без вопросов; а частота, с которой эта лишняя деталь воспроизводилась в последующей архитектуре эпохи Возрождения, обеспечила ей широкое признание в более поздние времена. Несмотря на намерение дизайнера возродить древний стиль, в Сан-Лоренцо бросаются в глаза средневековые черты, и в некоторых деталях прослеживается что-то от средневековой логики структурной перестройки. Мало

того, что купол над переходом поддерживается на подвесах, которые в своей развитой форме являются средневековыми элементами и, следовательно, чужды классическому римскому дизайну, но и опоры, поддерживающие этот купол, являются составными и состоят из элементов различных пропорций, отрегулированных в органичной средневековой манере. Элементы, которые принимают участие в поддержании проходных аркад, обязательно короткие, в то время как те, которые несут большие подвесные арки, удлиняются, чтобы достичь более высокого уровня, из которого эти арки исходят. Но все эти элементы имеют форму рифленых коринфских пилястр (рис. 16). Таким образом, классические элементы использовались способами, чуждыми классическим принципам, и их пропорции изменялись с таким же пренебрежением к правилам Витрувия, какое демонстрировали средневековые строители.

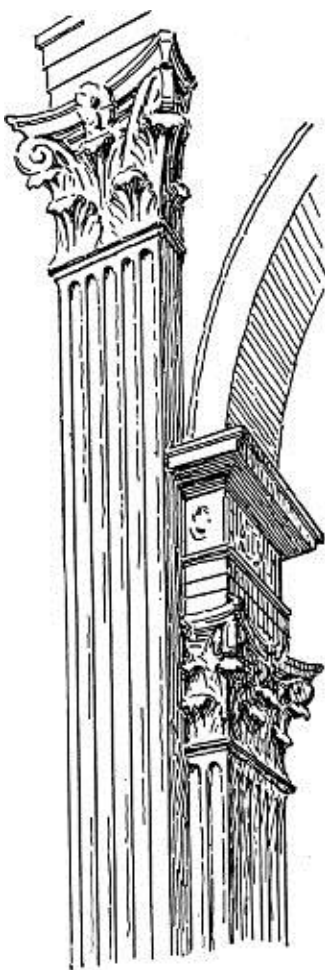


Рис. 16.—Переходный пирс Сан-Лоренцо.

Церковь Санто-Спирито, построенная после смерти архитектора, по своему архитектурному облику очень напоминает Сан-Лоренцо, хотя и больше по масштабам. Блоки антаблемента встречаются и в аркадах здесь, но вместо купола над переходом, как в Сан-Лоренцо, здесь круглый ячеистый свод на сходящихся ребрах, как в своде капеллы Пацци. Интерьер просторный и с прекрасными пропорциями, но в нем нет элементов, которые могли бы еще раз проиллюстрировать прогресс неоклассического дизайна.

Ретроспективное движение получило дальнейшее развитие благодаря флорентийскому ученому и архитектору Леону-Батисте Альберти, который, по словам Милиции, по праву

считается одним из главных реставраторов архитектуры античности.^[32] Его главные проекты в церковной архитектуре находятся в Санта-Мария-Новелла во Флоренции, в Сан-Франческо в Римини и в Сант-Андреа в Мантуе. Первые два из них представляют собой средневековые сооружения, в которых работа Альберти ограничивается реконструкцией экстерьеров, но последнее было полностью спроектировано им, хотя работа не была завершена при его жизни, а купол над перекрестком является работой другого архитектора более позднего времени.

Не очень ясно, как много Альберти сделал с фасадом Санта-Мария-Новелла, той части здания, которой приурочены его работы. Вазари говорит расплывчато, как будто весь фасад был его работой,^[33] но из примечания Миланези кажется, что он просто завершил часть, которая была оставлена незаконченной более старым архитектором, а работа, оставшаяся от более старого архитектора, как говорят, включает в себя все, что находится ниже первого карниза, за исключением центрального портала, который приписывается Альберти. Милиция говорит^[34], что, хотя принято приписывать весь фасад Альберти, в нем слишком много готического характера, чтобы быть полностью его работой, и поэтому его часть с большей вероятностью может быть отнесена к Джованни Беттини, более старому архитектору; но он добавляет, что центральный портал, несомненно, работы Альберти.

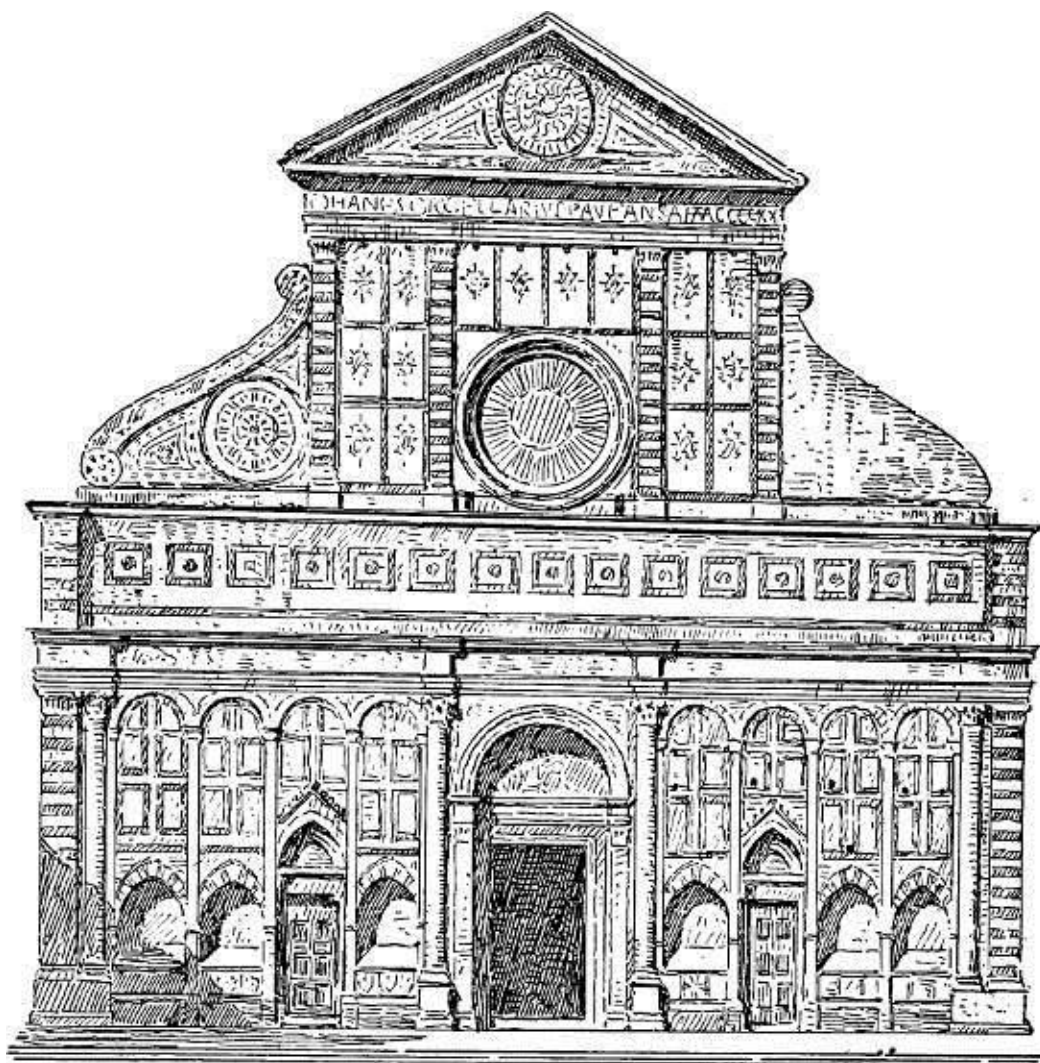


Рис. 17.—Фасад Санта-Мария-Новелла.

Изучение самого памятника, по-видимому, показывает, что часть под первым антаблементом, за исключением больших коринфских колонн и центрального портала,

является средневековой работой (рис. 17). Весь коринфский ордер с угловыми пилястрами и пьедесталами, на которых он установлен, выглядит как неоклассическая работа и, вероятно, принадлежит Альберти. Этот порядок полностью отличается по характеру от средневекового дизайна и совершенно чужд смеси пизанского романского стиля и итальянской готики в той отчетливо средневековой части, с которой он ассоциируется. Колонны ордена, однако, средневековых пропорций, их высота составляет одиннадцать или двенадцать диаметров, и они сложены из мелких камней в обычной средневековой манере. Но эти пропорции были обусловлены более старой работой, к которой пришлось подогнать порядок, а небольшая каменная кладка, из которой они сложены, позволяет им гармонизировать со старыми частями. Центральный портал представляет собой круглую арку на рифленых коринфских пилястрах, обрамляющую глубоко утопленный прямоугольный проем с классической перемычкой и лепниной на косяках. Примечательно, что арка не вытекает непосредственно из капителей пилястр, а вставлен блок антаблемента, как в аркадах Сан-Лоренцо и Санто-Спирито Брунеллески. Милиция, говоря об этой особенности в другой работе того же архитектора, говорит: "В этих аркадах Альберти соблюдал правило, которому всегда следовали в добрые древние времена, но с тех пор повсеместно пренебрегают. Арки не опираются на колонны, потому что это было бы неправильно, но между ними вставлены архитравы [_sic_]. Сейчас было бы нелепо внушать важность этого правила, знакомого детям".^[35] Это, как и другие понятия, которым Ренессанс придал значение, является ошибкой. Вставляя блок антаблемента в самозваную арку, Альберти не следовал правилу, всегда соблюдавшемуся в древние времена. Эта особенность необычна в древнеримском искусстве. Он был, как уже отмечалось, введен позднеримскими архитекторами, которые, привыкнув к использованию антаблемента над колонной в системе трабеев, заимствованной ими у греков, не увидели, когда они начали возводить арки из колонн, что антаблемент больше не имеет смысла в существовании. Дизайнеры римской империи так и не осознали радикального характера изменений, произошедших в архитектуре с появлением арки. Сначала они обрамили арку ордером, объединив таким образом две противоречивые системы, а затем, когда, как в базилике Максенция, возводили сводчатые арки из колонн, подумали, что правила требуют, чтобы они увенчали эти колонны частями антаблемента.

Этот фасад, по-видимому, изначально был спроектирован в пизанском романском стиле с высокой неглубокой глухой аркадой на пилястрах, тянущихся по всему первому этажу. Но романский характер был изменен в некоторых деталях: порталы со стрельчатыми арками, заостренные арочные ниши, укрывающие гробницы, расположены в промежутках между пилястрами. Насколько незавершенной была верхняя часть этого фасада, пока Альберти не взялся за нее, мы не имеем возможности узнать; но в том виде, в каком он стоит сейчас, в нем нет никаких средневековых черт, за исключением круглого отверстия в центральном отсеке. Таким образом, на этом фасаде Альберти, по-видимому, привил великий коринфский ордер, разместив широкую пилястру в паре с колонной на каждом углу, разбив антаблемент на рессавы, чтобы прикрыть колонны, которым больше нечего поддерживать, и заменив центральный портал существующим в возрожденном классическом стиле. Сохранение большей части средневековых работ на первом этаже сделало невозможным размещение более чем четырех колонн в большом порядке, и они обязательно расположены неклассическим образом, с узким интервалом посередине и очень широкими по обе стороны. Верхнему отделению архитектор придал порядок пилястр, увенчанных классическим фронтоном и обрамленных по бокам перегородками-экранами над проходами в виде гигантских перевернутых консолей, по-видимому, первой из этих особенностей, которые впоследствии стали обычными для фасадов эпохи Возрождения. Пилястр этого порядка снова четыре, и они установлены парами по обе стороны от круглого проема, ширина которого делает невозможным их иное размещение. Таким образом, в верхнем

этаже этого фасада мы имеем принудительное расположение пилястр, которое, возможно, привело к тому чередованию широких и узких интервалов, которое стало очень распространенным в последующей архитектуре эпохи Возрождения. Мансарда над первым этажом, которая тянется через весь фасад и ничему не соответствует во внутренней части здания, предположительно, также принадлежит Альберти.

Фасад Санта-Мария-Новелла примечателен как первый средневековый фасад, над которым работал архитектор эпохи Возрождения, и в целом, несмотря на то, что он представляет собой лоскутное одеяло из несочетаемых элементов, он демонстрирует замечательное единство эффекта. Заслуга работы Альберти здесь заключается в ее тишине. Применяемые орнаменты выполнены с низким рельефом, их детали ненавязчивы, а эффект старения красивой мраморной инкрустации придал всему фасаду изысканную цветовую гармонию, которой нет равных нигде.

Совсем другим является западный фасад собора Сан-Франческо в Римини, в котором Альберти представил римскую композицию без какой-либо примеси средневековых элементов. По сути, это репродукция арки Септимия Севера. Детали здесь выполнены с более высоким рельефом в соответствии с древней моделью, и, соответственно, рельефы антаблемента становятся более заметными. Рессо такого рода - еще одна особенность римского искусства, которая не имеет оправдания по структурным соображениям и которой нет ничего аналогичного ни в одном разумном архитектурном стиле. Устанавливать бесполезную колонну перед антаблементом, а затем делать перекладину, чтобы прикрыть ее, нерационально.

Табличка II



САНТ-АНДРЕА

Мантуя

Капитальной работой Альберти в области церковной архитектуры является собор Святого Андрея Мантуанского, начатая в 1472 году, в год смерти архитектора, в которой он

откровенно вернулся к римским образцам в структурных формах всего здания, а также в декоративных деталях — то, что редко делалось архитекторами эпохи Возрождения. План (рис. 18), однако, крестообразный, а купол над перекрестком поддерживается в византийской манере на маятниках. Неф (Фото II) имеет бочкообразный свод на массивных квадратных опорах, соединенных арками, промежутки между опорами образуют боковые часовни, а в нижней части каждой опоры имеется небольшая квадратная камера внутри, так что на плане она не выглядит такой массивной, как на высоте. Восточная часть имеет строго римскую форму полукруглой апсиды с полукупольным сводом. Детали интерьера состоят из единого ряда пилястр на высоких пьедесталах, установленных по углам опор, и богатых римских кессонов на поверхностях сводов. Опоры очень напоминают опоры так называемой арки серебряных дел мастеров в Риме, что не исключено, что Альберти имел в виду при их проектировании, поскольку он был преданным исследователем римских архитектурных древностей. Я думаю, что этот интерьер является одним из самых прекрасных, созданных эпохой Возрождения. Правильность его пропорций, простота структурной схемы и безмятежность декоративных деталей достойны восхищения. С данными элементами трудно представить, как можно было бы создать лучшую композицию; но несоответствие между структурной и орнаментальной системами, совершенно поверхностное использование ордена и его непригодность в качестве украшения там, где он не имеет структурного значения, являются фундаментальными недостатками этого, как и большинства других образцов эпохи Возрождения. Схема Святого Андреа предвосхищает схему святого Петра и, несомненно, была в голове Браманте, когда он готовил свой колоссальный проект для папы Юлия II.

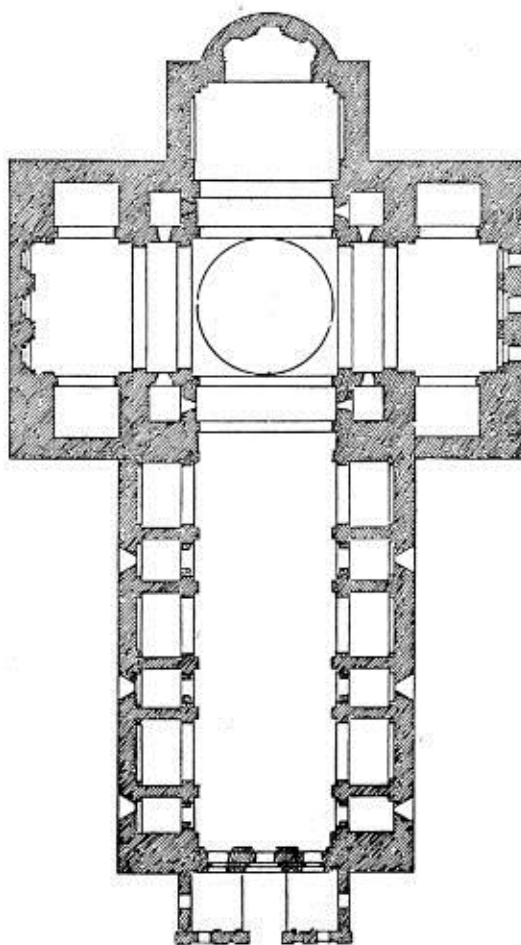


Рис. 18.—Сант-Андреа, Мантуя.

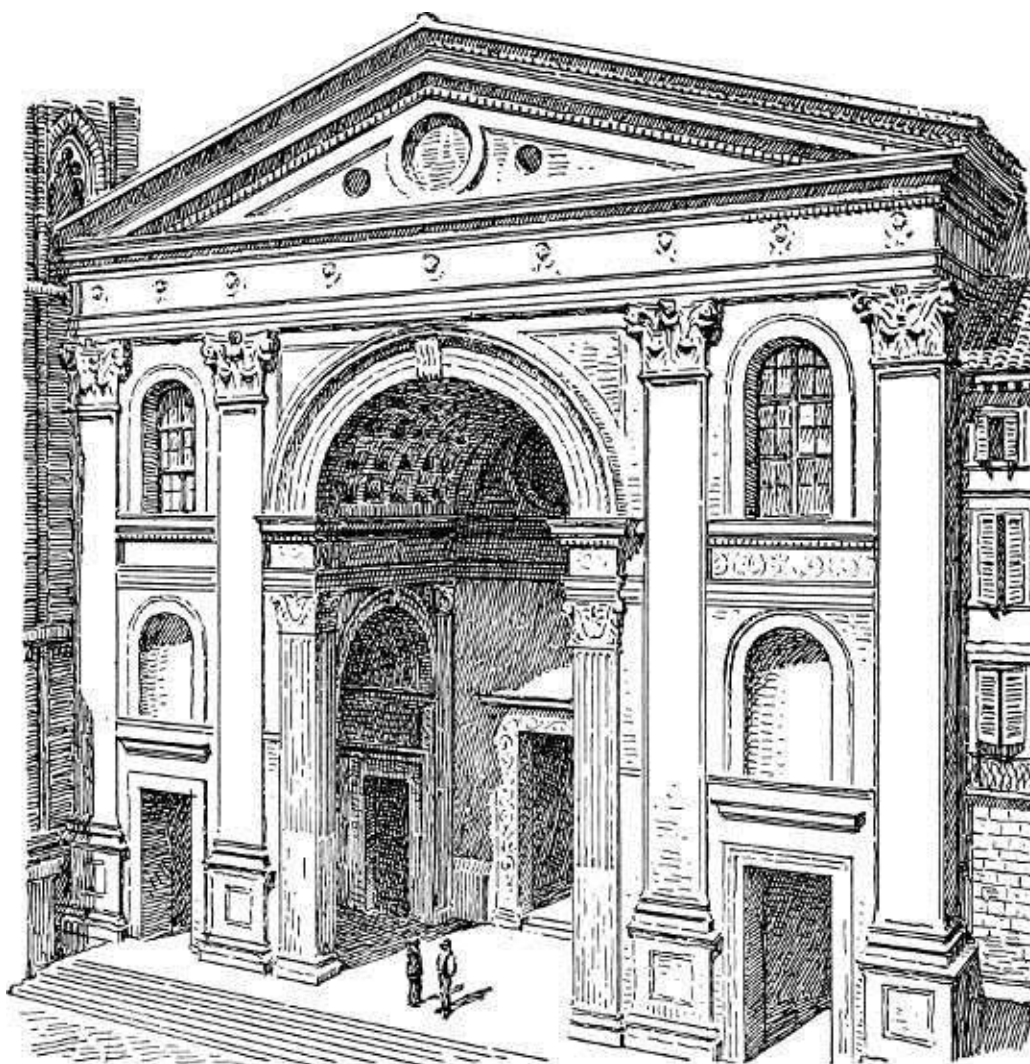


Рис. 19.—Фасад Сант-Андреа, Мантуя.

Западный фасад этой церкви (рис. 19) снова является адаптацией дизайна римской триумфальной арки. На самом деле, как показывает план (рис. 18), это большое крыльцо, расположенное напротив настоящего фасада, и не имеющее соответствия в своих частях с частями самого здания. По очертаниям это сплошной прямоугольник, увенчанный фронтоном. Очень мелкий порядок коринфских пилястр делит его на широкий центральный пролет и два узких. Большая арка над меньшим орденом открывается в нишу с бочкообразным сводом, с трех сторон которой возвращается антаблемент. Прямоугольный портал с квадратными косяками и карнизом открывается в неф, а арка, доходящая до антаблемента, открывается в боковые отсеки с каждой стороны, и каждый из этих отсеков имеет бочкообразный свод, ось которого перпендикулярна оси большого центрального. Антаблемент малого ордена проходит через переднюю часть каждого бокового пролета, разделяя его на два яруса, а великий орден поднимается через него, охватывая оба яруса и образуя ранний образец так называемого колоссального ордена, который стал обычным явлением в эпоху позднего Возрождения. Большой орден установлен на пьедесталах, и как пьедесталы, так и пилястры этого ордена обшиты панелями, в то время как малый орден опирается непосредственно на тротуар, а его пилястры рифленые. Примечательно, что дизайн центральной арки почти в точности повторяет дизайн центрального портала Санта-Мария-Новелла во Флоренции, меньший антаблемент разбит на неглубокие выступы над пилястрами, придающие тот же характер фасаду. Фасад в целом имеет спокойный и утонченный характер, который отличает работу этого архитектора в целом.

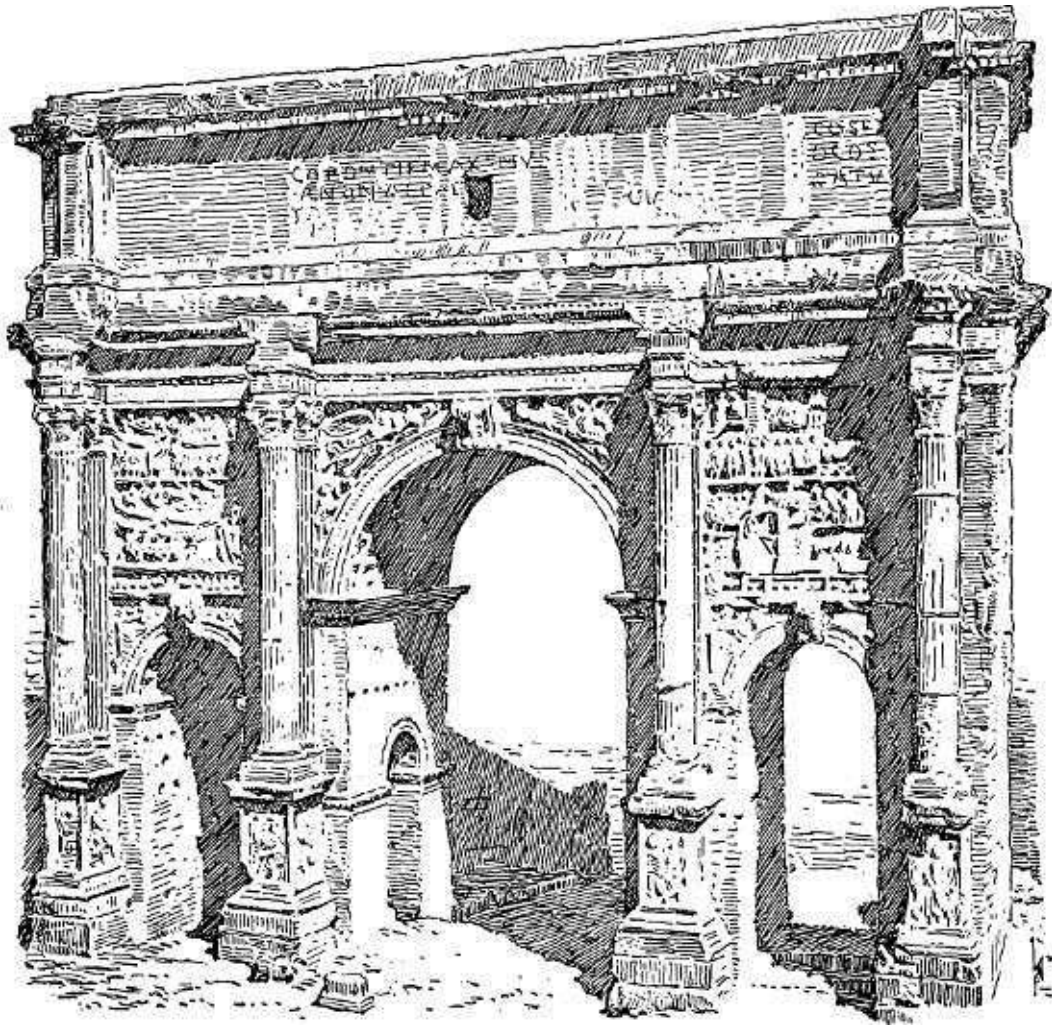


Рис. 20.—Арка Септимия Севера.

Прямое сравнение покажет, что Альберти заимствовал все эти фасады, и особенно фасад Сан-Андреа, из схемы римской триумфальной арки; и я думаю, что арка Септимия Севера (рис. 20) может быть взята за образец, который он в основном имел в виду. В Санта-Мария-Новелла средневековая схема, по которой он должен был подогнать свою работу, не позволила использовать такое расположение колонн и такие общие пропорции, которые демонстрирует эта модель. Ему пришлось сделать боковые промежутки между колоннами намного шире центрального и сделать весь прямоугольник композиции более продолговатым, чем у древнего памятника; но в большинстве других моментов он внимательно следовал арке Септимия Севера. Как и в римском дизайне, антаблемент венчает стену, а не ордер, так что приходится формировать рессавы, прикрывающие колонны. Установка угловой пилястры является отходом от римской схемы, и размещение приземистой пилястры аттика над большой пилястрой, а не на колонне, является еще одним отличительным моментом. Но общая схема первого этажа и мансарды, как будет видно, напоминает римский дизайн настолько близко, насколько это позволяет средневековое здание, в которое она встроена. В Сан-Франческо в Римини у архитектора были более свободные руки, и порядок расположения колонн и других деталей больше соответствует античному образцу. Углы обработаны точно так же, как в арке Септимия Севера, пилястры опущены, а антаблемент на каждом конце выходит за пределы рессо. Мансарда здесь опущена, а незаконченная верхняя часть фасада обязательно имеет другой дизайн.

В Сан-Андреа в Мантуе использование пилястр вместо колонн и отсутствие рессо в большом порядке, а также замена фронтона аттиком вносят большой вклад в общий характер дизайна; и все же идея триумфальной арки в данном случае выражена еще сильнее, потому что она не ограничивается одним фасадом, а распространяется на форму всего крыльца. Большое углубление с бочкообразным сводом является точным воспроизведением центрального прохода римской арки, как и меньшие арки, которые выходят из этого углубления с обеих сторон.

Идея триумфальной арки, примененная к фасадам церквей, по-видимому, присуща Альберти. Большинство других архитекторов из числа его современников и непосредственных преемников ограничиваются применением ордеров с различными пропорциями и расположением. В некоторых случаях сохраняется средневековая схема контрфорсов, разделяющих фасад на пролеты, и эта схема обогащается пилястрами или колоннами и лепниной классического профиля, как на фасаде Кафедрального собора Пиенцы работы флорентийского архитектора Росселлино. На фасадах позднего Возрождения, как мы увидим, часто отсутствует органичное разделение всего фасада на пролеты непрерывными элементами, охватывающими всю его высоту, но накладывающиеся друг на друга пилястры и антаблементы по-разному расположены на поверхности, без какого-либо намека на идею триумфальной арки в композиции в целом (как на фасадах Виньола, рис. 49 и 50). Но в характерной палладианской схеме органичное разделение образовано большим порядком колонн, достигающих до верха нефа и перекрывающих меньший порядок пилястр, простирающихся по всему фасаду, как показано на рис. 54.

Приведенных выше примеров достаточно, чтобы проиллюстрировать характер флорентийской церковной архитектуры и того, что было создано в других местах под флорентийским влиянием в пятнадцатом веке. Эти примеры показывают нам, что дизайнеры, якобы стремясь возродить античные формы, на самом деле более или менее бессознательно работали на фундаменте средневековых идей, от которых они не могли освободиться. Непоследовательность их работ во многом обусловлена непримиримой природой элементов, которые они стремились объединить, не понимая ни логики средневекового искусства, с одной стороны, ни истинных принципов лучшего искусства древности - с другой. Классические ордена совершенно не подходили к зданиям, к которым их прикрепляли. По сути, они принадлежат к совершенно иному типу архитектуры, который был разработан греками в древние времена, и только греки использовали их надлежащим образом. Римляне неправильно применяли и деформировали их, а итальянцы эпохи Возрождения теперь превзошли римлян в их неправильном применении и искажении. По мере того, как мы будем продолжать, появится еще много иллюстраций этого.

В начале шестнадцатого века эта архитектура вступила в новую фазу, в которой средневековые элементы стали менее заметными, хотя они и не были устранены, а черты имперского рима были воспроизведены более тщательно, но они никогда не использовались в строгом соответствии с древними моделями. Этот этап искусства был открыт архитектором Браманте после его поселения в Риме. Мы рассмотрим римские работы Браманте в следующей главе.

ГЛАВА IV

КУПОЛ СОБОРА СВЯТОГО. ПЕТРА

Когда в 1503 году папа Юлий II вступил на папский престол, архитектор Браманте недавно поселился в Риме. Родившийся в Урбино, он провел свою юность на Севере Италии, где попал под влияние флорентийского архитектора Альберти в Мантуе, мастеров раннего Возрождения в Милане и других местах. Под этим влиянием он приобрел стиль, который в то время был характерен для Севера. Но с момента приезда в Рим он начал формировать новую манеру под более непосредственным влиянием римского антиквариата,^[36] и вскоре он разработал стиль, в котором древнеримские формы были воспроизведены в более строгом соответствии с древним обиходом и с меньшей примесью средневековых черт, чем преобладало ранее.

Ранняя работа в Риме, в которой он демонстрирует эту более строгую классическую тенденцию, - небольшое здание, известное как Темпьетто, в монастыре Сан-Пьетро-ин-Монторио. Он состоит из круглой целлы с неглубокими пилястрами, окруженной колоннадой римско-дорического ордера и увенчанной полусферическим куполом на высоком барабане. Таким образом, по форме он напоминает римский храм Весты с куполом, возвышающимся над примыкающим барабаном и установленным на его вершине без опоры. Беглый взгляд на рисунки 21 и 22, частично разделяющий храм Весты в Тиволи и частично возвышающий храм Темпьетто, соответственно,^[37] покажет, насколько значительные изменения внес Браманте в приспособление свода к поддерживающему барабану, в то время как это покажет также существенное сходство в других точках между двумя памятниками. На рисунке 21 видно, что свод хорошо примыкает к крыше портика и ступенчатым кольцам каменной кладки над задней частью, в то время как на рисунке 22 барабан поднят высоко над окружающим портиком, а свод подпружинен сверху и не имеет примыкающих колец. Архитектор, по-видимому, понимал, что такая схема была бы небезопасна в больших масштабах, поскольку в той, которую он подготовил для купола собора Святого Петра, он позаботился, как мы увидим, о том, чтобы обеспечить прочную опору.

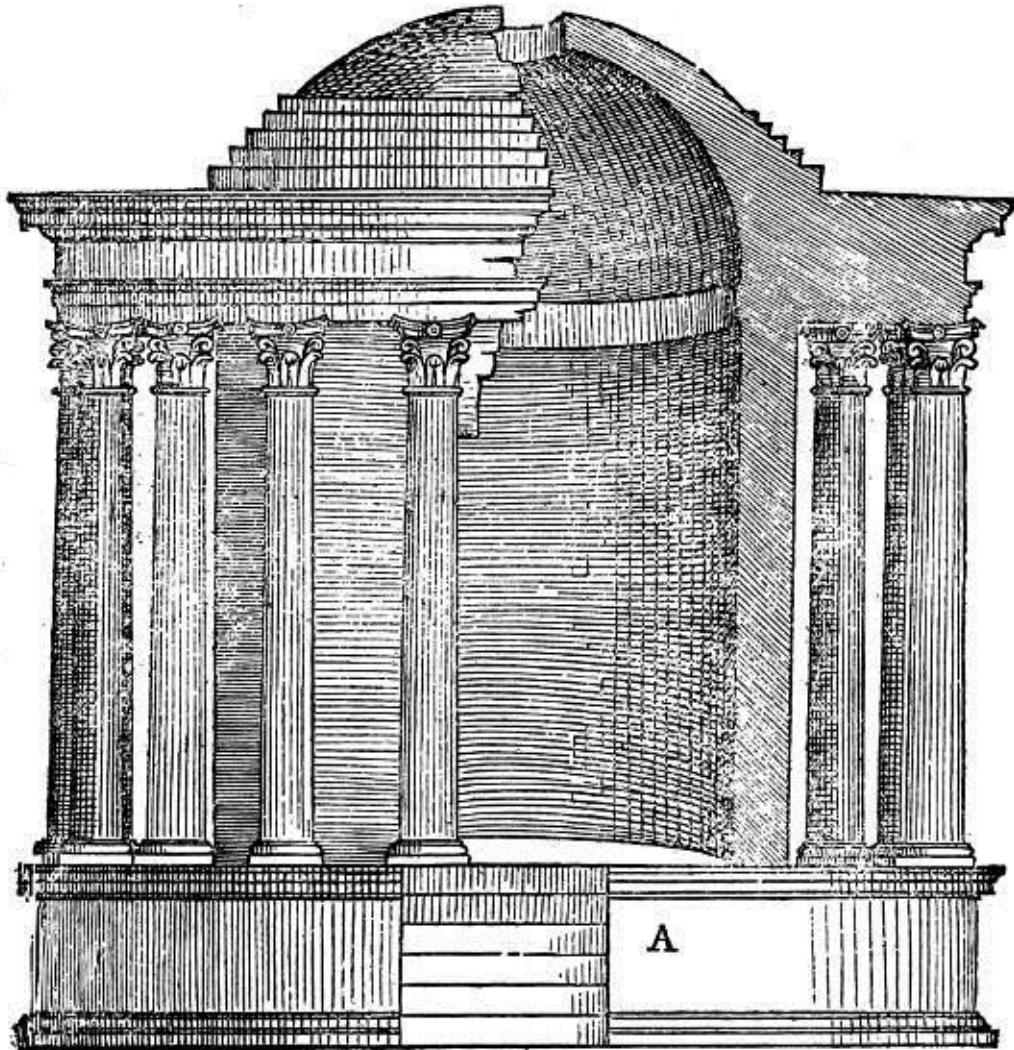


Рис. 21.—Храм Весты, Тиволи, из Серлио.

Tempietto - всего лишь модифицированная копия древней модели, и ни в коем случае не оригинальный дизайн. Изменения, внесенные переписчиком, не носят творческого характера, соответствующего истинным принципам построения. Пилястры и балюстрада, венчающие портик, излишни, и работа в целом мало свидетельствует о реальных способностях Браманте как архитектора. Такое достоинство, каким оно обладает, в первую очередь связано с древней моделью, которую ему лучше было бы воспроизвести более точно.

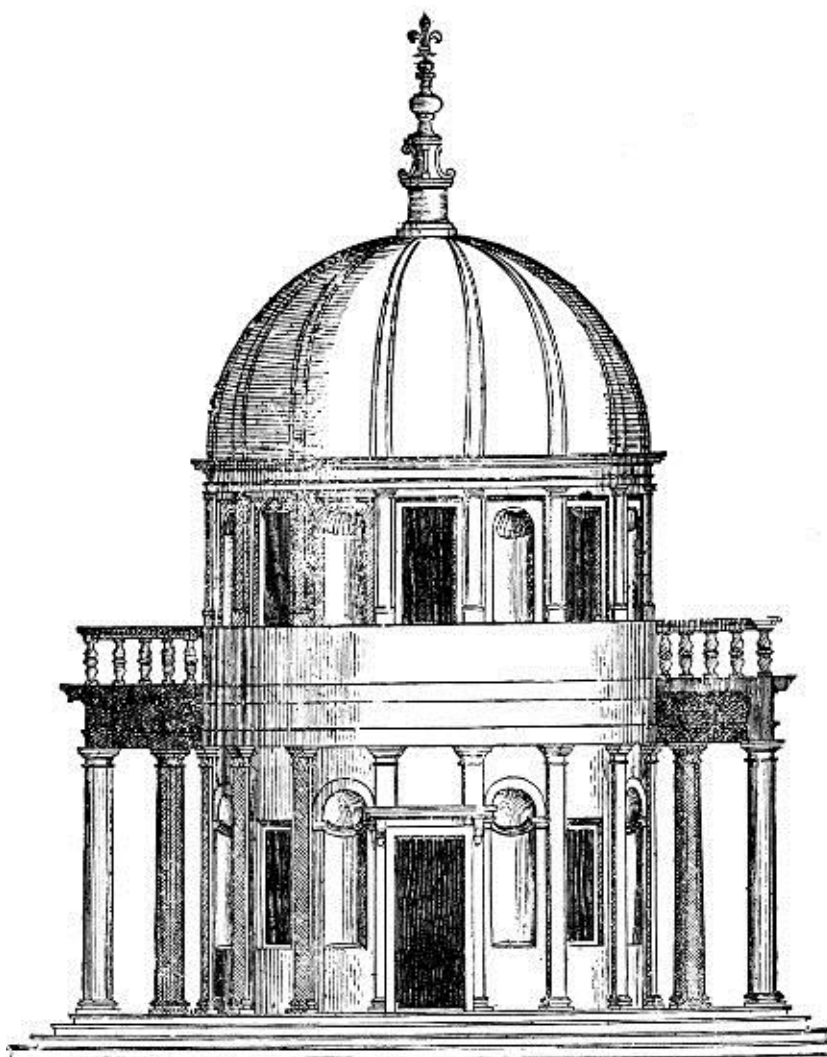


Рис. 22.—Сан-Пьетро-ин-Монторио, из Серлио.

Но Браманте проявил свои настоящие силы в своем проекте строительства великой церкви Святого Петра, своей капитальной работе, которая, однако, так и не была доведена до конца. Хорошо известно, как папе Юлию II пришла в голову идея возвести для себя огромную гробницу и он нанял Микеланджело для подготовки проекта. Вазари сообщает нам^[38], что проект, представленный этим великим художником, настолько понравился папе, что он решил перестроить церковь Святого Петра, чтобы сделать ее более достойной для установки столь великолепного памятника. При папе Николае V, полвека назад, величественная старая базилика, стоявшая со времен Константина, была частично снесена, и флорентийский архитектор Росселлино начал строительство нового здания большего масштаба. Эта работа продвинулась не очень далеко, когда была приостановлена после смерти этого папы, и операции не возобновлялись до сих пор, когда папа Юлий решил снести начало Росселлино вместе с тем, что осталось от старого сооружения, и начать все заново с еще более грандиозного проекта, который был подготовлен Браманте, который начал новую работу в 1506 году.

Существует большая неопределенность относительно точного характера проекта Браманте для здания в целом. Достоверных рисунков, воплощающих окончательный проект, как известно, не существует, а в самом памятнике Браманте не зашел достаточно далеко, чтобы показать весь свой замысел. Даже то, что он на самом деле сделал, не может быть полностью понято с ясностью, потому что после его смерти было занято так много

других рук. Точная форма его плана неизвестна, хотя нет никаких сомнений в том, что он должен был быть в форме греческого креста с башнями, расположенными по внешним углам, и несомненно, что над перекрестком должен был возвышаться огромный купол.^[39] Работа, хотя и значительно продвинулась вперед, была еще далеко не завершена, когда в 1514 году мастер умер. По-видимому, он построил огромные опоры для поддержки купола с соединяющими их арками и подвесными механизмами, но не приступал к возведению самого купола.

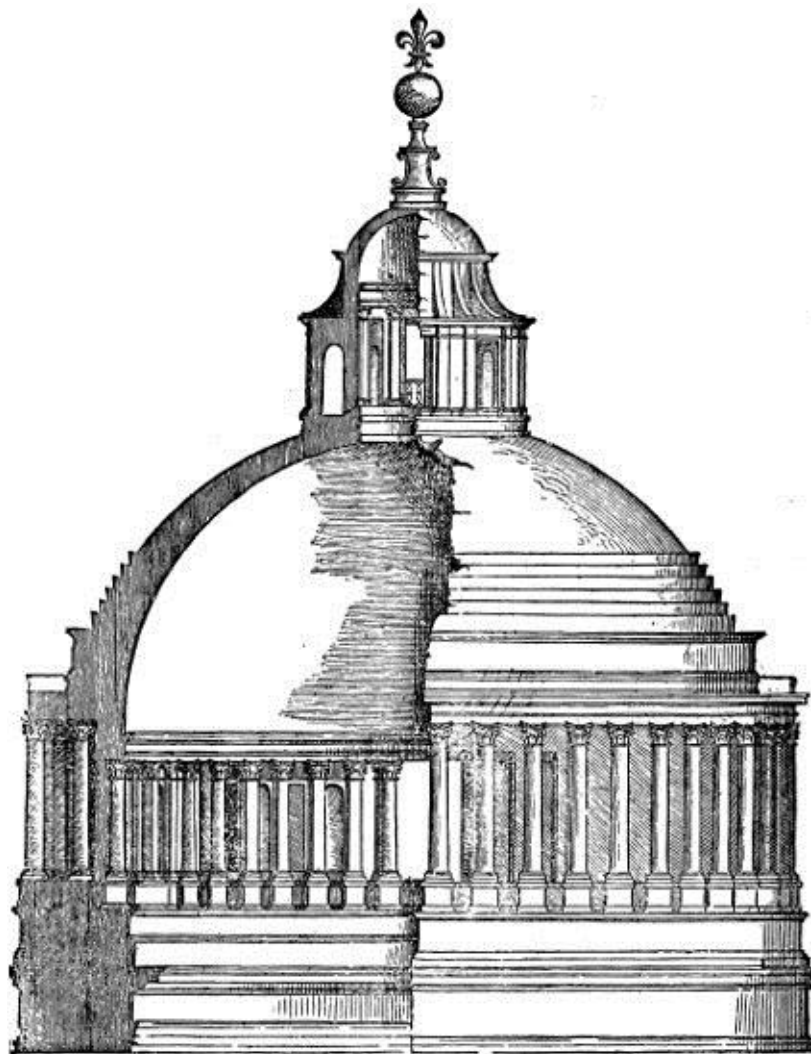


Рис. 23.—Купол Браманте для собора Святого Петра из Серлио.

Схема должна была быть колоссальной, и купол должен был стать ее главной особенностью. Мы можем предположить, что Браманте, естественно, разделял всеобщее чувство восхищения куполом Брунеллески и что он хотел соперничать с его внушительным характером. Но его пылкое и интеллектуальное изучение памятников римской античности дало ему лучшее представление об их превосходных конструктивных достоинствах, и в своем проекте большого купола он стремился более точно, чем Брунеллески, придерживаться древних принципов и древних форм.

В поисках руководства к античности он, в частности, обратился к двум памятникам, предлагающим соответствующие рекомендации, - Пантеону и базилике Максенция, которая тогда называлась Храмом Мира. Первый из этих памятников послужил образцом мощного полусферического свода, надежно подвешенного над обширной территорией, в то время как второй представлял собой пример колоссальной системы опор и арок. Разрабатывая свой

великий план, имея перед собой эти модели, он задумал объединить их соответствующие величия и, как говорят, хвастался, что установит Пантеон на сводах Храма Мира. Хотя вполне вероятно, что величественное возвышение купола Флоренции преследовало его воображение и заставляло чувствовать, что он должен поднять свой купол повыше, в то же время он хотел придать дизайну более классический характер и более продуманную структурную форму. Стремясь достичь этой двойной цели, Браманте разработал схему возвышенного купола, имеющего почти полностью римский характер и в то же время производящего впечатляющий внешний эффект. Архитектор Серлио приводит иллюстрацию^[40] (рис. 23) этого проекта, которая является весьма поучительной.^[41] Сравнение его со схемой Пантеона показывает близкое сходство в существенных формах и приспособлениях. Различия в основном заключаются в желании Браманте сделать свой купол внешне заметным. В Пантеоне (рис. 24) купол выступает изнутри массивного барабана на уровне намного ниже внешнего карниза, так что стена над выступом образует прочную и мощную опору, достигающую почти до основания свода. Над этим ступенчатая масса каменной кладки, уменьшающаяся в толщине по мере подъема, хорошо переносится над бедром, эффективно преодолевая любую тенденцию поддаваться силе толчка. Коринфский ордер, увенчанный аттиком, проходит по внутренней стене,^[42] в то время как стена снаружи простая.

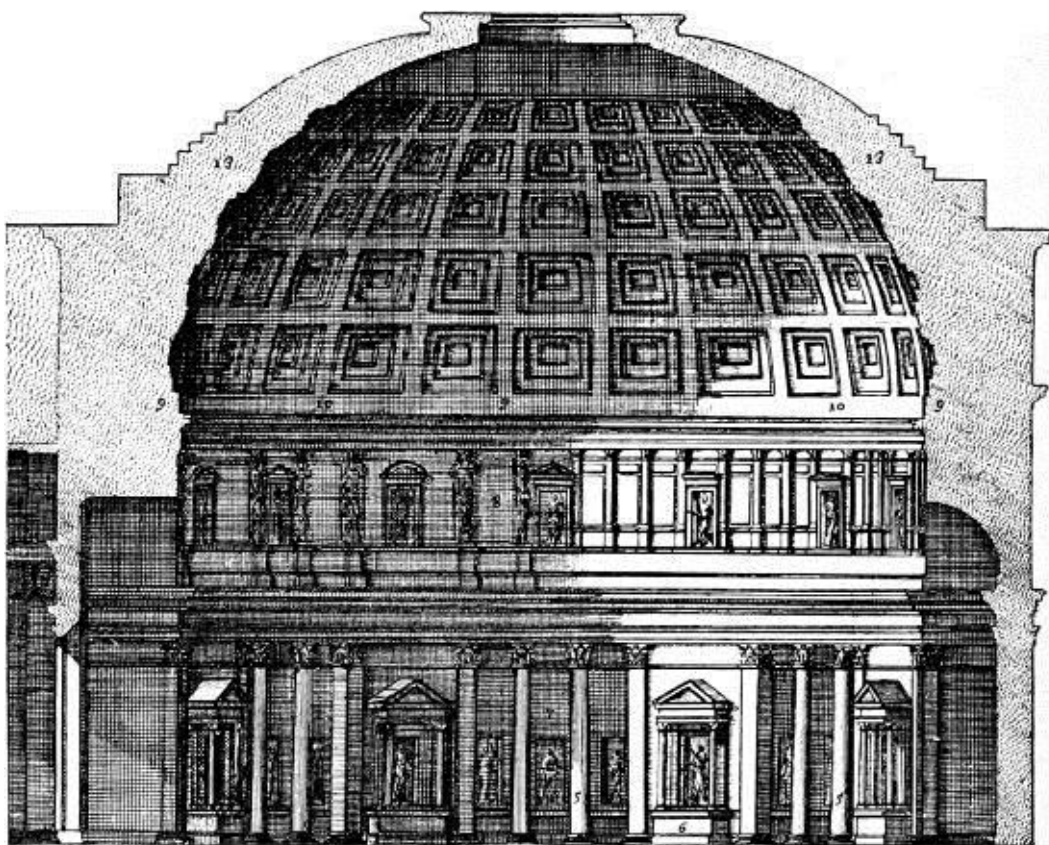


Рис. 24.—Пантеон.

В проекте Браманте воспроизведены все существенные черты этого древнего памятника, но с изменениями, которые придают другой аспект дизайну в целом, но не представляют собой такого радикального отклонения от принципов, воплощенных в Пантеоне, как те, которые были реализованы Брунеллески при адаптации схемы баптистерия к схеме купола Флорентийского собора. Чтобы обеспечить большую высоту для внешнего эффекта,

архитектор значительно поднял уровень подпружинивания купола, хотя по-прежнему сохранил его ниже верхней части барабана. Сам барабан большой толщины и образует прочную непрерывную опору на пружинах, а нижняя часть свода нагружена каменными ступенями, как в Пантеоне, хотя и не так сильно. Нижняя половина барабана представляет собой сплошную стенку, опирающуюся на маятники, в то время как верхняя часть, которая имеет толщину менее половины (рис. 25), прорезана восемью широкими отверстиями, а каждая из ее внутренних и внешних граней украшена порядком пилястр, чередующихся с отдельно стоящими колоннами в промежутках. Верхняя стена находится по внутренней окружности массивного нижнего кольца, в то время как по его внешней окружности расположен ряд коринфских колонн, придающих экстерьеру эффект легкости и элегантности, который вместе с фонарем на вершине купола значительно маскирует реальное сходство всего здания со схемой Пантеона.

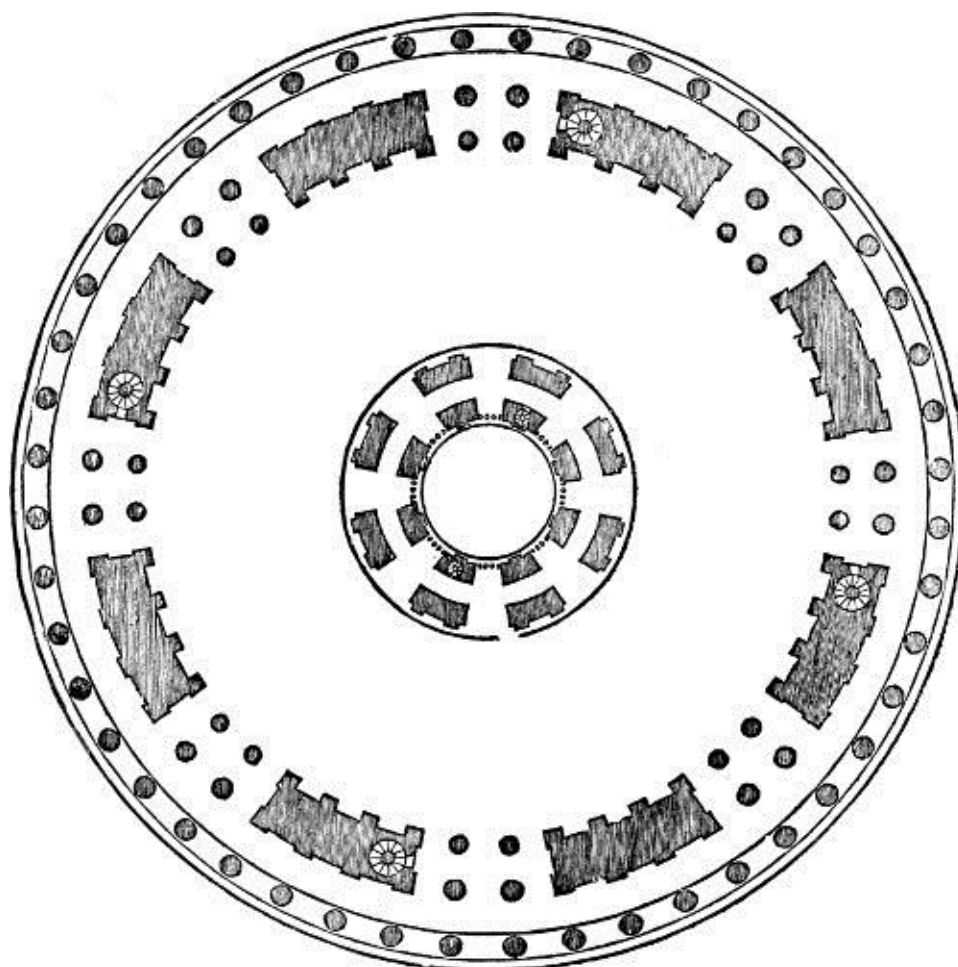


Рис. 25.—План купола Браманте из Серлио.

В этих изменениях и дополнениях Браманте руководствовался четким пониманием требований своего проекта. Он был вынужден поднять внутренний порядок с того места на первом уровне, которое он занимает в Пантеоне, до верхней части барабана, чтобы обеспечить прочную основу, опирающуюся на маятники; и это вынудило его отказаться от схемы аттического этажа Пантеона. Самым радикальным изменением была замена сплошной стены с внешней стороны барабана открытой колоннадой. Я думаю, сомнительно, чтобы барабану, облегченному таким образом, хватило прочности выдержать огромные толчки такого купола.

Как и купол Пантеона, купол Браманте должен был быть полусферическим и иметь отверстие в верхней части. Над ним он должен был установить фонарь, который по очертаниям напоминает фонарь Брунеллески, хотя и имеет меньшие пропорции, что соответствует менее возвышенной форме его купола, и имеет небольшой полусферический купол вместо конической крыши. Форма фонаря хорошо гармонирует с композицией в целом и вносит большой вклад в стремительное выражение, которое было востребовано сейчас, не полностью противореча классическому духу, который стремился сохранить архитектор.

Структурное достоинство этой схемы заключается в том, что она заимствована из форм и приспособлений Пантеона. Его слабость заключается в увеличенной высоте, отрывающей купол от его опоры до такой степени, что может возникнуть вопрос, можно ли было обезопасить его без цепей. Толчки полусферического купола значительно мощнее, чем у свода заостренных очертаний, такого как флорентийский купол, но при правильном упоре, как в Пантеоне,^[43] это совершенно безопасно и создает лучший потолок, чем заостренный свод. Снижая эффективность своего упора, поднимая пружину купола так высоко, архитектор должен был в соответствующей степени уменьшить силу его напора, придав ему заостренную форму. Это сделало бы его более безопасным, но это было бы несовместимо с классическими римскими моделями, которым он стремился соответствовать.

Что касается предполагаемой архитектурной обработки Браманте остальной части здания, то, как уже отмечалось, у нас нет точной информации. Представляется, однако, наиболее вероятным, что он имел в виду перекрыть рукояти креста бочкообразными сводами на массивных квадратных опорах и арках с единым порядком пилястр, подобных тем, которые Альберти использовал в Сант-Андреа в Мантуе, и таким, который фактически использовал Микеланджело, хотя и своеобразным для него способом и, вероятно, непохожим на тот, которым это сделал бы Браманте. Ибо Браманте, я думаю, последовал бы примеру Альберти и возвел орден на пьедестал — огромный масштаб собора Святого Петра особенно требовал такого обращения. Браманте понял бы, что один орден, достаточно большой, чтобы опираться прямо на тротуар и позволять антаблементу проходить над венцами арок больших аркад, затмил бы кажущийся масштаб всего интерьера, как на самом деле делает орден Микеланджело. Но каковы бы ни были его намерения относительно этих деталей, Браманте умер до того, как они смогли быть осуществлены, и мы остаемся в неведении относительно того, какой была бы церковь в целом, если бы он дожил до завершения строительства.

На работу его многочисленных преемников до назначения Микеланджело нам нет необходимости обращать внимание, поскольку их труды существенно не повлияли на конечный результат. Их работа была в основном только на бумаге, и здание в том виде, в каком оно существует сейчас, по сути, является проектом Микеланджело, основанным на проекте Браманте, но с обширными и разрушительными дополнениями последующих архитекторов.

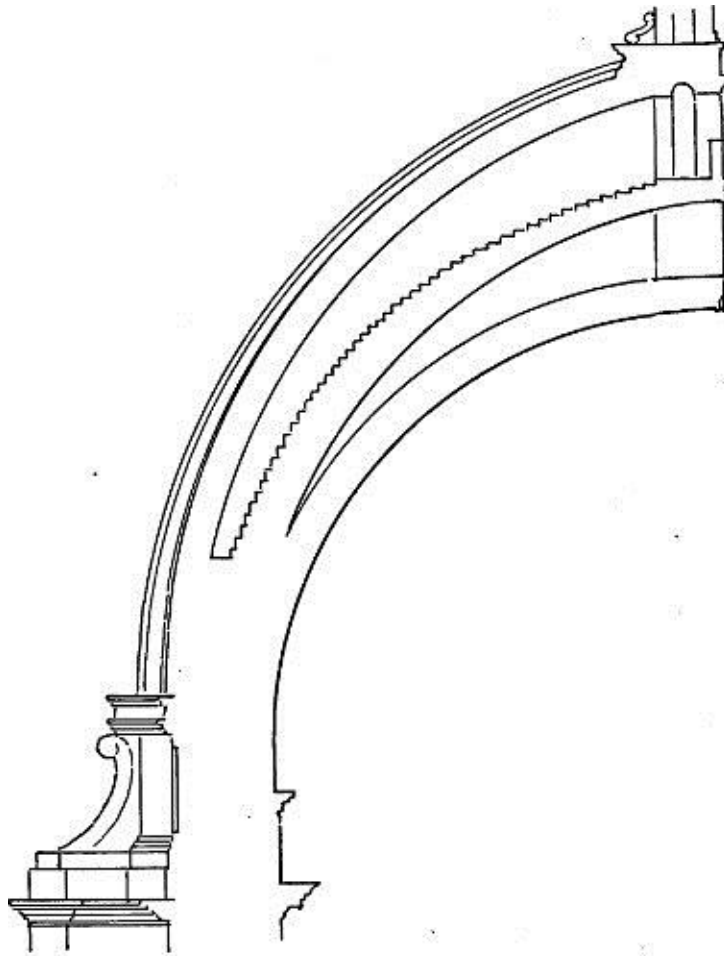


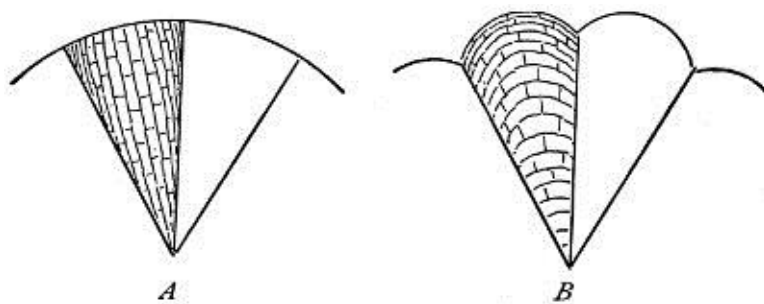
Рис. 26.—Модель.

Микеланджело на момент его назначения архитектором в 1546 году было семьдесят два года. Он выразил большое уважение к оригинальной схеме Браманте, однако радикально изменил форму и регулировку его главной детали - купола. В соответствии с проектом Браманте, он сделал барабан массивнее у основания и тоньше вверху, но вместо внешней колоннады Браманте, увенчанной сплошным кольцом каменной кладки, образующим непрерывный упор у основания свода, он заменил ряд из шестнадцати изолированных контрфорсов и поднял купол над ними так высоко, что они вообще не встречаются его выступов. Барабан поднят над контрфорсами таким образом, чтобы образовать чердак над порядком орнаментации контрфорсов, и с вершины этого чердака спускается купол. Ступенчатые круги примыкающей каменной кладки в нижней части опущены, и вместо одной сплошной оболочки свода, как предполагал Браманте, проект Микеланджело предусматривал вариант двойного свода Брунеллески и должен был включать (как показано на модели, рис. 26) три отдельные оболочки.^[44] Внутренняя оболочка должна была быть полусферической (Микеланджело, таким образом, показал, что он оценил превосходство купола Пантеона и схемы Браманте над куполом Брунеллески по внутреннему эффекту), в то время как две другие должны были быть заостренными, с расходящимися поверхностями. Следуя Брунеллески, он представил систему огромных ребер, поднимающихся над контрфорсами барабана и сходящихся к отверстию в верхней части свода. Эти ребра соединяют две крайние оболочки, проходя по толщине обеих, и поддерживают фонарь.

Из этой опасной схемы только барабан был завершен к моменту смерти Микеланджело. Но существующий купол, который был выполнен его непосредственными преемниками, по

существо является его проектом, хотя самая внутренняя оболочка модели была опущена при исполнении, и свод таким образом был сделан двойным, а не тройным (рис. 30). Этот купол, однако, не разделяется на две оболочки вблизи выступа, а поднимается единой сплошной массой почти до уровня бедра. Микеланджело, возможно, думал, что это укрепит его, но твердая часть не имеет формы, способной оказать значительное сопротивление толчку, а отдельные контрфорсы расположены так далеко под пружиной, что они практически ничего не вносят в прочность системы, как уже отмечалось, и как мы сейчас увидим.

Хотя этот огромный купол получил почти всеобщее признание, он совершенно неоправдан с точки зрения разумных принципов строительства. Работа показывает, что Микеланджело не был проникнут, в отличие от Браманте, пониманием важнейших условий стабильности при возведении куполов, примером чего являются произведения римской античности. Он испытывал горячее восхищение флорентийским куполом и, подражая ему, изменил внешние очертания с полусферической на заостренную форму и, сняв его с подпорного барабана, установил на вершине.^[45]



А Рис. 27. _В_

Этот огромный купол - внушительный объект, но, тем не менее, он является памятником конструктивной ошибки. Мало того, что его форма и конструкция делают его гораздо менее надежным, чем купол Брунеллески, но и его опорный барабан совершенно не подходит для выполнения своих функций, за исключением его прочности, позволяющей выдерживать простой сокрушительный вес свода. Заменяв непрерывную колоннаду барабана Браманте с примыкающим к ней грузом изолированными контрфорсами, Микеланджело проигнорировал истинный принцип сопротивления непрерывным толчкам купола. Считалось, что система ребер оправдывает это, что ребра собирают выступы на контрфорсах и придают куполу несколько готический характер. Но это не так. Невозможно, чтобы купол имел какой-либо готический характер. В дополнение к тому, что уже было сказано (стр. 20) по этому поводу, далее можно отметить, что до тех пор, пока поверхности между ребрами остаются прямыми в плане, как в куполе Флоренции, или являются сегментами полусферы, или купола заостренной формы на круглом основании, как в куполе собора Святого Петра, никакие ребра не могут быть выполнены в готическом стиле. Круглый свод, построенный по готическим принципам, обязательно был бы ячеистым сводом, более или менее похожим на уже описанный небольшой склеп Пацци (стр. 27). В таком своде по окружности барабана над пространством между каждой парой ребер должна была быть арка (в истинно готическом своде арка с сильно сваями). Короны этих арок достигали бы значительной высоты, в развитом готическом своде - почти или полностью высоты венца самого свода. Треугольные пространства, заключенные этими арками и сходящимися ребрами, затем были бы перекрыты слегка изогнутыми рядами каменной кладки, идущими вдоль треугольника или от арок к ребрам и приблизительно параллельными вершине ячейки (_А_, рис. 27). Таким образом, вместо цельного

полусферического или овального свода у нас должен быть свод, состоящий из глубоких ячеек. Барабан должен был бы подниматься намного выше пружины, а ножки должны были бы быть загружены прочной каменной кладкой. Таким образом, свод был бы полностью скрыт от посторонних глаз. Ничто иное не могло бы создать круглый свод по готическим принципам или такой, в котором ребра могли бы действовать готическим образом.^[46] Ближайшее приближение к такой форме в своде, который с полным правом можно назвать куполом, наблюдается над пересечением нефа и трансепта в старом соборе Саламанки в Испании (рис. 28).^[47] Но этот свод имеет характер, сильно отличающийся от только что описанного воображаемого. Он поднимается с вершины высокого барабана, опирающегося на маятники, и построен на системе выступающих сходящихся ребер. Промежутки между этими ребрами перекрыты рядами каменной кладки, слегка изогнутыми от ребра к ребру и, таким образом, идущими в направлении, перпендикулярном направлению рядов в готической ячейке свода, как на B, рис. 27. Таким образом, образуется ряд впадин, которые придают своду в целом зубчатый, а не простой круговой план. Но такой свод принципиально отличается от готического. Линией вершины каждой ячейки является крутая сегментарная кривая ab на A, рис. 29. Другими словами, свод в целом представляет собой полусферу, поверхность которой разбита на неглубокие впадины, похожие на запекшуюся дыню. Очевидно, что в своде с ячейками такой формы выступы столь же велики во всех точках окружности, как и в простом полусферическом куполе, и что такой свод не может иметь готического характера. Чтобы придать ему какое-либо реальное сходство с готическим сводом, необходимо было бы свести его к сплошной круглой форме, срезав гребешки у его основания так, чтобы он вписывался в круглый барабан, на внутренней поверхности которого он теперь пересекался бы серией небольших арок, по одной для каждой впадины, с выступом в точке d и венцом в точке c. Затем эти арки нужно было бы поднимать с помощью ходулей и направлять до тех пор, пока их венцы не оказались бы на уровне или около уровня точки b, как показано на B том же рисунке. Таким образом, линия dc, которая представляет высоту арок на первом этапе этой разработки, становится линией ac на втором этапе. До тех пор, пока хорда арки bc представляет собой круто наклоненную линию, ячейки свода не могут опираться на ребра, и выпуклости свода не могут быть сконцентрированы готическим образом.

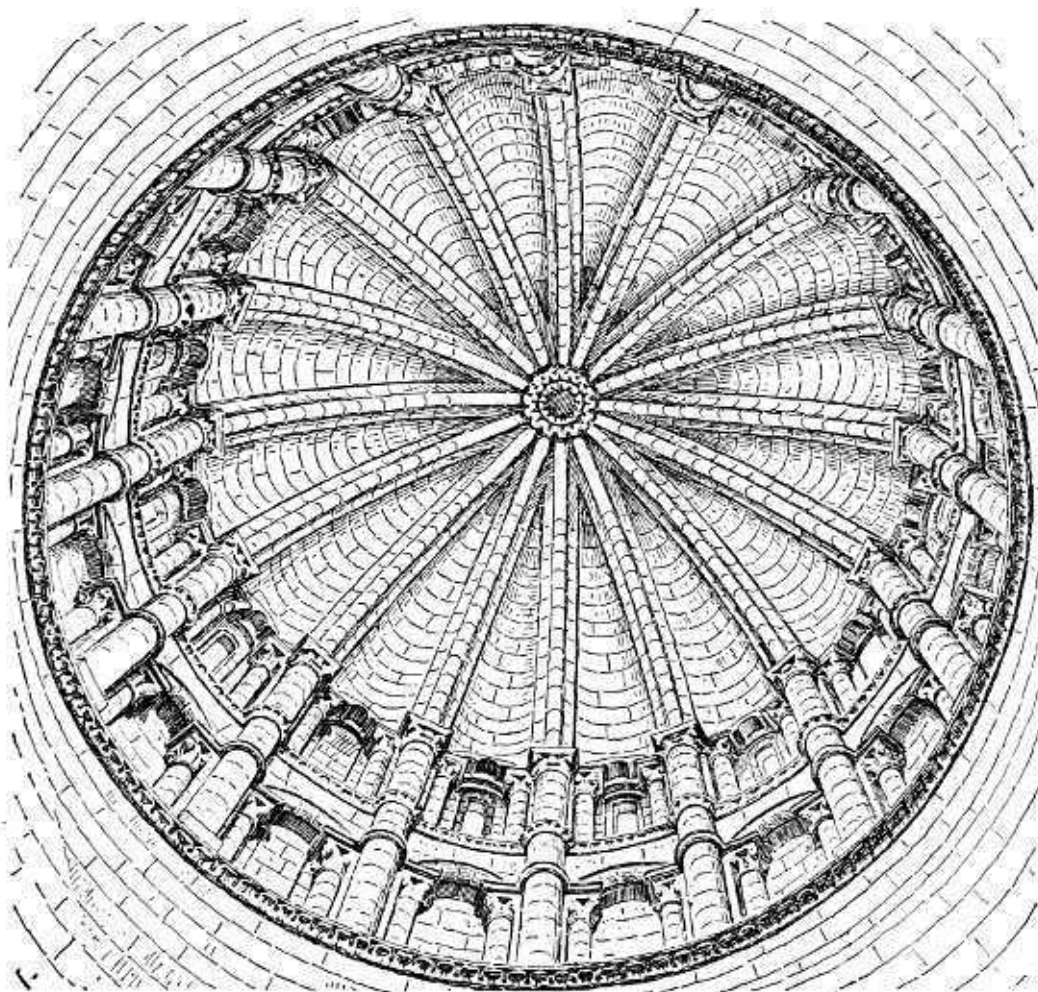
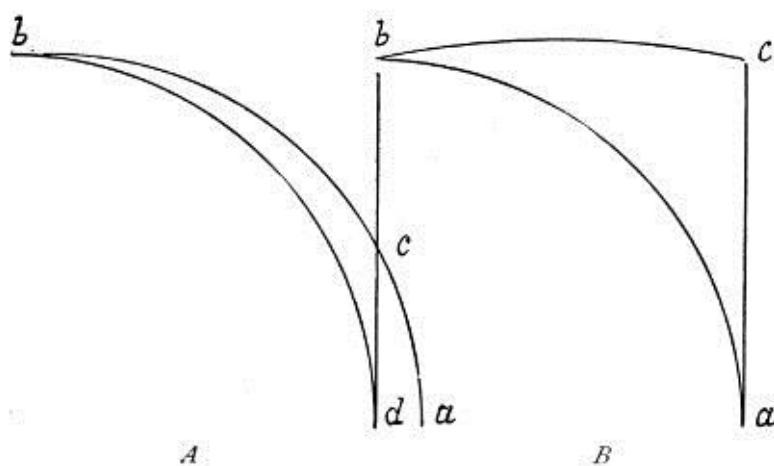


Рис. 28.—Интерьер купола Саламанки.



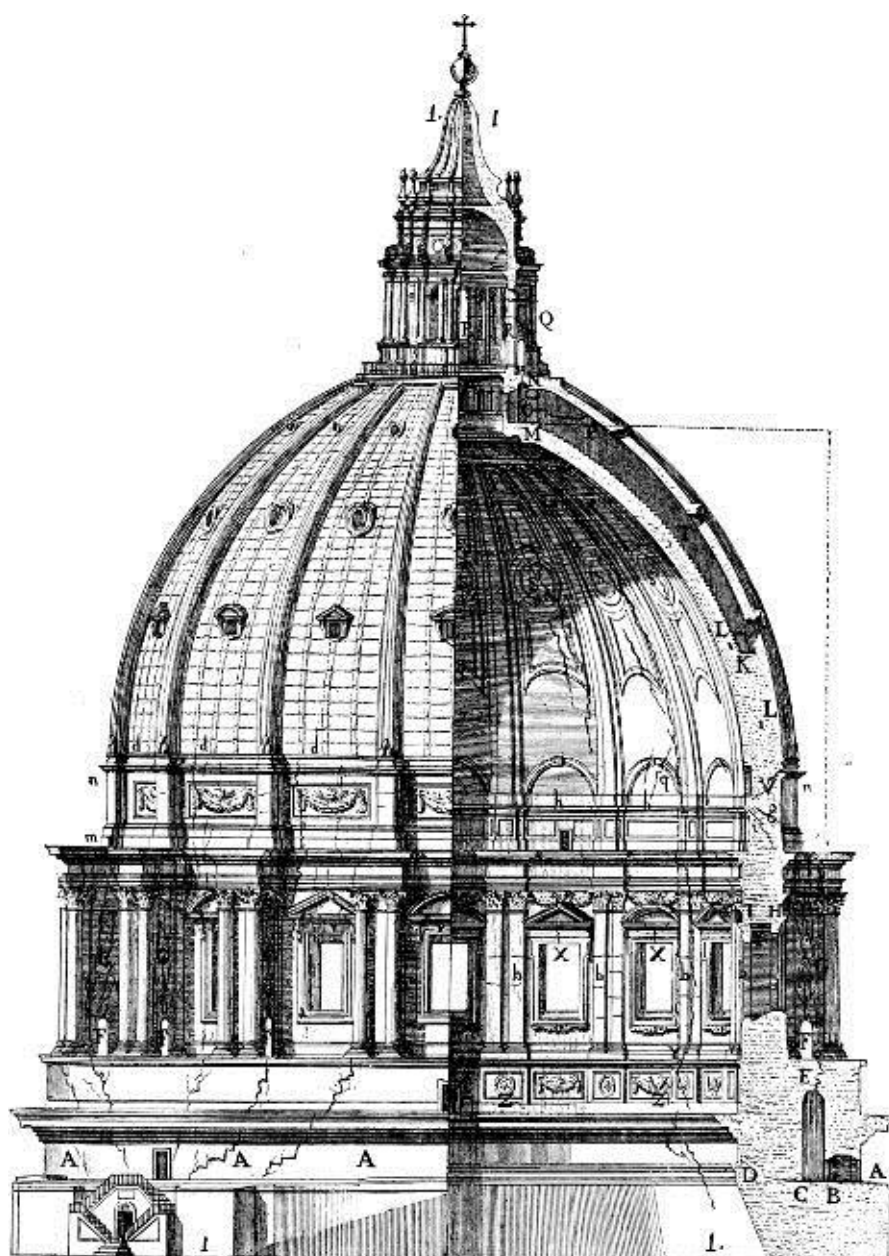
А Рис. 29. В

Свод Саламанки ни в коем случае не является готическим сводом, хотя его ребристая система и полые ячейки соответствуют самой ранней стадии развития апсидального свода, ведущей к готике.^[48] Это купол, и, как и более крупный купол собора Святого Петра, он опирается на верхнюю часть барабана; но, в отличие от купола Святого Петра, к нему крепко примыкают башенки и слуховые окна, построенные напротив его выступа и основания, а на

макушке он снабжен конусом каменной кладки, так что снаружи он выглядит как приземистый шпиль, а не как купол.^[49]

Но свод Микеланджело не имеет даже отдаленного приближения к готике, как малый купол Саламанки. Его поверхность не нарушена никакими углублениями. В плане это идеальный круг, и его ребра, которые врезаны и не выступают с внутренней стороны, следовательно, не могут поддерживать свод в каком-либо готическом стиле. Более того, этот купол имеет настолько сферическую форму, что придает ему более сильную тягу, чем флорентийский купол, и толчки одинаково воздействуют на все точки по окружности барабана. Таким образом, изолированные контрфорсы нелогичны, и, будучи установлены только напротив барабана и даже не доходя до верха барабана, они неэффективны. Таким образом, хотя купол был скреплен двумя железными цепями, одна из которых находилась рядом с пружиной, а другая примерно на половине вертикальной высоты свода,^[50] он начал поддаваться, по-видимому, вскоре после завершения строительства. В различных частях купола и барабана открылись трещины, которые в конце концов вызвали такие опасения по поводу опасности, что папа Иннокентий XI созвал совет из самых способных инженеров и архитекторов того времени^[51], чтобы изучить масштабы повреждений и установить, существовала ли серьезная опасность. Этот совет пришел к выводу, что куполу не грозит разрушение, и папа, чтобы восстановить уверенность в его сохранности, поручил архитектору Карло Фонтане написать книгу о здании и доказать беспочвенность любых опасений по поводу его обрушения. Таким образом, на какое-то время кажется, что этот вопрос был снят. Но впоследствии состояние структуры стало настолько тревожным, что трем выдающимся математикам, среди которых был знаменитый Боскович, в 1742 году папа Бенедикт XIV поручил провести дальнейшее исследование и представить отчет с рекомендациями по ее консолидации.

Состояние ткани на момент проведения этого исследования будет понятно по рисунку 30, репродукции иллюстрации, приложенной к отчету математиков.^[52] Они обнаружили, что сооружение, как показано на рисунке, раскололось на многочисленные трещины, некоторые из которых были достаточно большими, чтобы в них можно было просунуть руку человека. В некоторых местах эти трещины были заделаны кирпичом и цементом, а при заполнении образовались новые.^[53] В какое время начались разрывы, точно установить не удалось, но математики высказывают мнение, на основании которого они приводят свои доводы, что они, возможно, начались очень скоро после завершения работы.^[54] О том, что они не были вызваны какой-либо слабостью в фундаменте, свидетельствовал тот факт, что он оставался, по-видимому, достаточно прочным. Математики говорят, что если бы трещины были вызваны какой-либо слабостью в опорах или маятниках,^[55] они были бы широкими у основания барабана, тогда как было обнаружено, что они (как показано на рисунке) были небольшими у основания и увеличивались по величине к вершине барабана и в области задней части купола. По их мнению, это должно было показать, что они явно были вызваны слабостью, обусловленной формой конструкции. В отчете говорится^[56], что вес фонаря привел к тому, что головки больших ребер опустились, купол расширился в нижней части и при сжатии, а стенка барабана была выдавлена наружу в верхней части. Чтобы укрепить ткань, они рекомендовали разместить дополнительные цепи на разных уровнях, поскольку старые, по их мнению, ^[57] разорвались на части от силы толчков; но это невозможно было проверить, потому что они встроены в каменную кладку. Они также рекомендовали использовать железные зажимы для крепления контрфорсов.



CVPOLA DI S PIETRO

Рис. 30.— Купол с его разрывами.

Затем был вызван маркиз Полени из Падуи, выдающийся инженер того времени, чтобы осмотреть купол и принять такие меры, которые он сочтет наиболее эффективными, для защиты его от дальнейшего разрушения. Милиция сообщает нам^[59], что Полени после тщательного изучения выразил мнение, что, хотя купол не имел контуров контактной сети, которые он считал наилучшими для устойчивости, тем не менее, он имел хорошую форму и ему не грозило разрушение. Он заявил, что трещины не имеют существенных последствий,^[59] и приписал их двум классам причин. Первой из них, по его мнению, была поспешность в строительстве. Поскольку купол был построен за двадцать два месяца из материалов неодинакового качества и уложен недостаточно тщательно, результатом стало неравномерное уплотнение, что привело к многочисленным разрывам. Второй класс причин, по его мнению, заключался в действии тепла и холода, влажности и сухости, молнии и землетрясения. До сих пор, говорит Милиция, рассуждения Полени справедливы и достойны его великого ума, и он добавляет: “Тогда казалось бы, что, поскольку купол был

прочным, его следовало оставить в покое, но он, тем не менее, посоветовал пять цепей, которые были установлены под руководством Ванвितелли”.^[60] Первая из этих цепей располагалась у основания барабана, вторая - на уровне чердака, третья - у подпружинивания купола, четвертая - над задней частью, а пятая - вокруг отверстия в основании фонаря.

Табличка III



КУПОЛ СОБОРА СВЯТОГО. ПЕТРА

Рим

Полени в своей собственной книге не совсем последователен в том, что он говорит о куполе. Утверждая, что его форма достойна восхищения, а прочность достаточна, и приписывая разрывы иным причинам, чем те, которые присущи природе конструкции, он все же в другом месте признает, что они могут быть в некоторой степени обусловлены формой свода, который он здесь называет недостаточно высоким или острым.^[61] Из-за его восхищения Микеланджело ему, как правило, трудно найти какой-либо радикальный дефект в композиции; но этот отрывок и тот факт, что он наложил дополнительные

связующие цепи, по-видимому, показывают, что у него были опасения и он не считал памятник таким уж безопасным, как заставляет нас думать общий настрой его книги. И те же опасения сквозят в том, что говорят многочисленные другие авторы, чьи мнения он цитирует, хотя, как и он сам, они пишут по большей части с явным предубеждением в пользу Микеланджело. Таким образом, один из этих авторов предлагает снять внешнее покрытие из свинца из-за его веса и заменить медью, на что возражает Полени,^[62] утверждая, что вес является преимуществом и имеет тенденцию удерживать купол вместе. Другой автор предлагает снять фонарь, чтобы уменьшить вес ткани. Другой считает, что контрфорсы должны быть сильно нагружены статуями. Было также предложено установить дополнительные контрфорсы на чердаке барабана и поднять их к самому куполу; и снова было предложено установить массивные опоры над каждой из четырех больших опор, но на это были возражения, что дополнительный вес таких опор опасно перегрузит основание. Самое радикальное предложение состояло в том, чтобы снести и купол, и барабан и перестроить их в более заостренную форму. Все эти предложения были отклонены, и в конце концов было решено использовать дополнительные цепочки, предложенные Полени, как уже говорилось.

Купол собора Святого Петра (Фото [III](#)) был задуман в грандиозном духе, который, хотя и черпал вдохновение частично из древнеримских источников, опрометчиво игнорировал уроки римского искусства относительно принципов строительства. Я уже говорил, что Брунеллески пошел по неверному пути, когда установил свой огромный купол на вершине барабана и прибегнул к зажимам и цепям для сопротивления его толчкам, которое должно было быть оказано упором. Следуя его примеру, Микеланджело еще дальше отклонился от пути истинного монументального искусства. Сделать купол большого масштаба заметным объектом, от выступа до короны, - это то, что невозможно безопасно сделать в каменной кладке. Чтобы он вообще устоял, необходимо прибегнуть к посторонним и скрытым средствам поддержки, и даже они ненадежны в течение какого-либо периода времени. Древнеримские и византийские строители установили, я думаю, на все времена надлежащий способ возведения купольных зданий. Браманте понимал это и, стремясь включить в свой проект купола собора Святого Петра как можно больше от нового характера, воплощенного в куполе Брунеллески, в то же время старался оставаться в рамках принципов, которые определяли древнюю практику. Он придал своему куполу такую высоту, какую, по его мнению, позволяли эти принципы, но даже этого, как мы видели, было слишком много, и, значительно увеличив эту высоту, чтобы оставить купол полностью без опоры, Микеланджело пошел на неоправданный риск и вложил свой гений в поддержку ложных принципов.

То, что это не было общепризнано, связано с уже отмеченным фактом, что архитекторы и лидеры вкуса эпохи Возрождения слишком мало учитывали структурную уместность и структурное выражение как необходимую основу архитектурного дизайна.

Недавние авторы проигнорировали состояние этого памятника. Они, по-видимому, не осознают этого; и хотя это было полностью изложено и очень подробно обсуждалось более ранними итальянскими авторами, мало кто из них нашел истинную причину в вопиющем нарушении фундаментальных законов стабильности. Они приписывали тревожный прогресс дезинтеграции, как мы видели, несчастным случаям и обстоятельствам различного рода и стремились переложить ответственность на плечи Браманте. Они подтвердили, что он не позаботился достаточно о том, чтобы обеспечить надежность своих устоев. По-видимому, в этом есть некоторая справедливость, хотя, поскольку его работа была усилена его непосредственными преемниками^[63] разрывы в куполе, по мнению математиков, не могут быть приписаны этому. Замечания старых авторов о Браманте, я думаю, следует воспринимать с некоторой снисходительностью. Их предвзятое отношение к

нему очень заметно. Так, Полени цитирует Кондиви, ученика Микеланджело, который сказал: “Поскольку Браманте, как всем известно, был склонен ко всякого рода удовольствиям и большим расточителем, ему не хватило даже средств, предоставленных папой, какими бы они ни были, и, стремясь ускорить свою работу, он построил стены из плохих материалов, недостаточного размера и прочности”.^[64]

Много говорилось о красоте купола Святого Петра. Бесчисленные авторы, начиная с Вазари, считали его образцом архитектурной элегантности. Но никакая абстрактная красота, никакая впечатляющая как доминирующая черта в общем виде древнего города, которой он может обладать, не могут компенсировать такие структурные дефекты. Однако, я думаю, его красота была преувеличена. Отсутствие видимой органической связи с фундаментом делает его уступающим по эффекту флорентийскому куполу, где структурные линии здания, идущие от земли вверх, создают определенную степень органичного единства, а подкрепленные полукуполом апсиды, сгруппированные в счастливом подчинении у основания барабана, подготавливают глаз к тому, чтобы оценить величие парящего над ними купола. Купол собора Святого Петра не обладает красотой логической композиции. Красоту в архитектуре, я думаю, можно определить почти как художественную согласованность структурных частей. Как и любая естественная органическая форма, хорошо спроектированное здание имеет последовательную внутреннюю анатомию, и его внешний характер является следствием и выражением этого. Купол собора Святого Петра нарушает истинные принципы органической композиции, и я считаю, что это несовместимо с высочайшей архитектурной красотой.

ГЛАВА V

ЦЕРКОВНАЯ АРХИТЕКТУРА РИМСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Что касается остальной части церкви Святого Петра, нам нужно уделить внимание только той части, которая была спроектирована Микеланджело на основе оригинальной схемы Браманте, а именно, всей к востоку от ^[65] и включая первую бухту к западу от переправы. Западные пролеты нефа в том виде, в каком он стоит сейчас, были, как хорошо известно, пристроены позже архитектором Мадерной. План (рис. 31) предыдущей части очень хорош, и если бы высота соответствовала этому плану, собор Святого Петра мог бы стать одним из самых благородных памятников в христианском мире. Но архитекторы эпохи Возрождения редко стремились к последовательности в дизайне; они были склонны от начала до конца смешивать несочетаемые элементы. Принятый здесь по существу византийский план не мог быть выполнен на высоте с использованием классических римских деталей с благородным результатом; и попытка Микеланджело создать архитектурный эффект, чуждый реальной структурной системе, неизбежно привела не только к таким несоответствиям, которые обычны в мотивах эпохи Возрождения, но и к некоторым неуклюжим импровизациям, которые, я полагаю, до сих пор не были замечены авторами, описывающими это здание.

Следуя тому, что, по-видимому, было намерением Браманте, Микеланджело соорудил бочкообразные своды над рукоятями креста, ^[66] поддерживая их на опорах и арках, которые были начаты Браманте. К этой простой и разумной схеме он применил колоссальный порядок коринфских пилястр, по паре у каждой опоры, как Альберти сделал в меньшем масштабе в Мантуе, и как, по-видимому, Браманте намеревался сделать в больших опорах перекрестка, если не во всех остальных. Помимо поверхностного и чисто декоративного характера ордена и его неуместности в качестве украшения в такой системе, его преувеличенный масштаб затмевает эффект масштабности всего интерьера. Глаз, естественно, оценивает эту величину по обычным пропорциям большого классического порядка, и хотя они ни в коем случае не являются фиксированными, существует приблизительная средняя шкала, на которой мы основываем наше суждение. Действительно, ни один зритель, входящий в собор Святого Петра, не может не быть впечатлен необычными размерами ордена; но он не склонен осознавать, насколько он превосходит крупнейшие ордена древности. Высота Парфенона составляет около сорока пяти футов, а портика Пантеона - около шестидесяти футов. Они исключительно велики среди орденов греческой и римской древности ^[67] но орден Святого Петра имеет высоту сто футов.

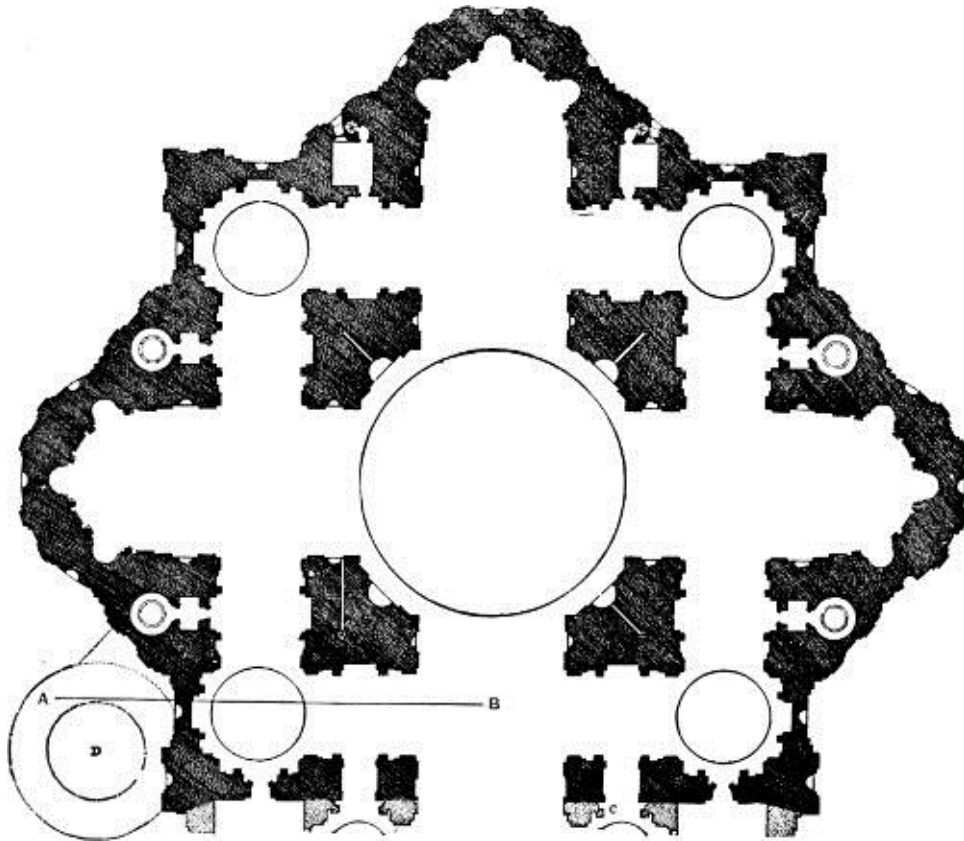


Рис. 31.—План собора Святого Петра со стороны Фонтаны.

Часто отмечали отсутствие должного эффекта масштаба в этом интерьере, и обычно это объясняется большими размерами конструктивных частей. Размер этих частей, однако, не мог сильно отличаться от того, что они есть. Их величина определяется масштабом большого купола, а также шириной и высотой плеч креста. Опоры перекрестка представляют собой массивы каменной кладки, выступающие на своих более длинных сторонах более чем на пятьдесят футов над тротуаром, в то время как подвесные арки имеют высоту сто пятьдесят футов, а арки на плечах креста - семьдесят пять футов. Но при соответствующем лечении их масштаб мог бы стать более очевидным. Украшать такие опоры и обрамлять такие арки классическим порядком - значит разрушать надлежащий эффект масштаба, а также нарушать истинные принципы архитектурного проектирования, используя конструктивные элементы без какого-либо конструктивного значения.

Помимо уже отмеченного варварства (стр. [29](#)) возведения свода из классического антаблемента, эффект гигантского ордера неблагоприятен и в других отношениях; большая выпуклость его карниза скрывает от взгляда нижнюю часть свода, и этот ярко выраженный нависающий выступ, простирающийся по всему интерьеру, нарушает непрерывность вертикальных линий свода и уменьшает эффект высоты.

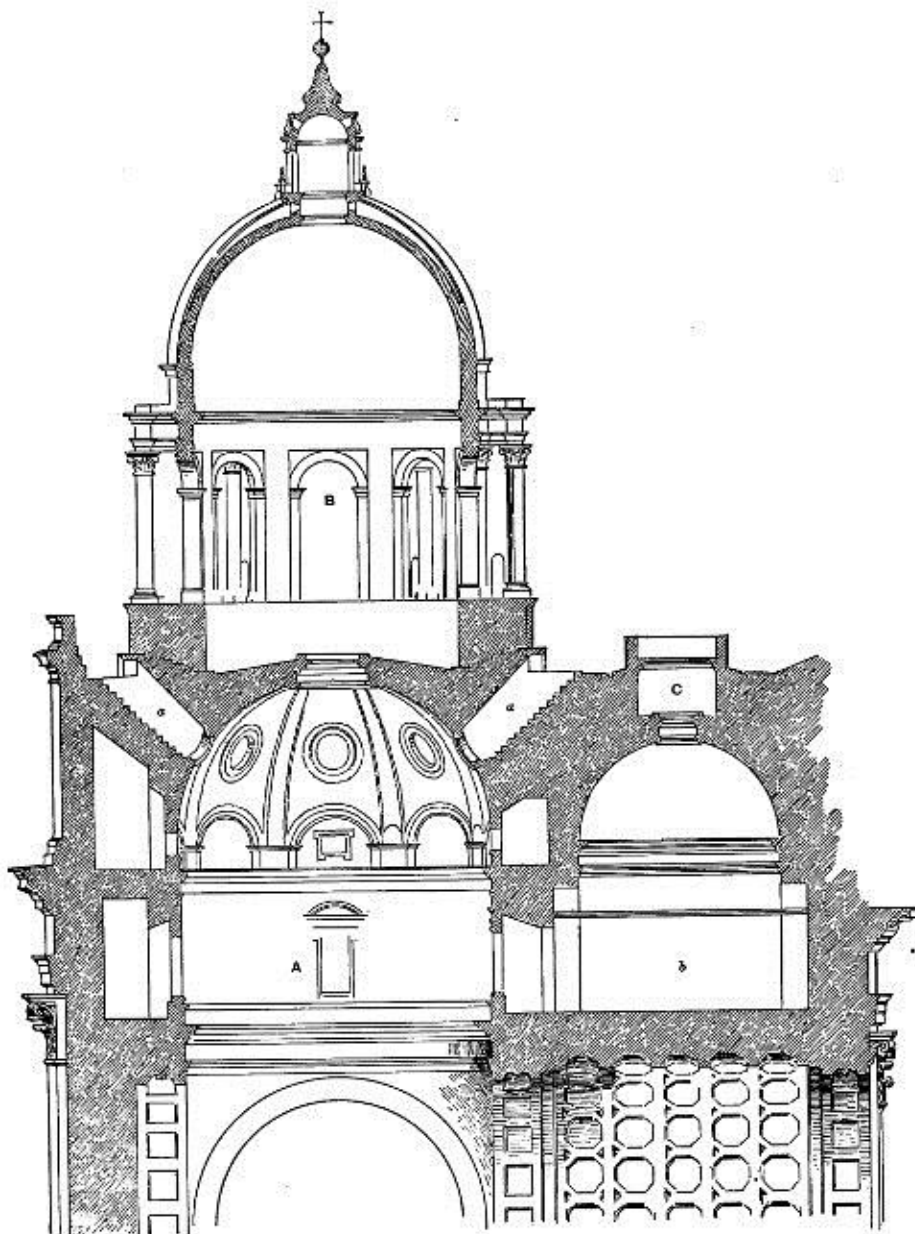


Рис. 32.— Секция нефа собора Святого Петра.

Но Микеланджело не только использовал эту неуместную и неэффективную декоративную схему для интерьера собора Святого Петра, он также принял соответствующий дизайн для экстерьера, который полностью противоречит реальному характеру сооружения и привел архитектора к некоторым любопытным импровизациям. Для этого экстерьера он использовал еще один гигантский ордер, увенчанный мансардным этажом. Это вынудило его поднять ограждающие стены проходов на высоту, равную высоте нефа, и привело к трудностям внутри. Поскольку сводчатый проход теперь находился намного ниже верха этих стен, и поэтому стало необходимым, если только пространство над этим сводом не должно было оставаться открытым небу, а ограждающая стена служила всего лишь экраном, ничему не отвечающим за нее,^[68] построить плоскую крышу на уровне чердачного карниза. Рисунок 32, в котором показана эта часть конструкции, объясняет это и некоторые другие неудобные приемы, к которым архитектора подтолкнуло использование этого колоссального внешнего порядка. Из двух отсеков, через которые проходит линия АВ (план, рис. 31), один имеет бочкообразный свод, а другой - купол, и, поскольку каждая из других соответствующих частей плана имеет одинаковый сводчатый вид, всего имеется

четыре небольших купола. Эффект четырех меньших куполов, сгруппированных вокруг большого центрального, был бы удачным как для внутреннего, так и для внешнего эффекта, если бы они были должным образом соотнесены в пропорциях, а схема была выполнена структурно последовательным и рациональным образом; но такая схема не могла быть разработана здесь. Ибо от уровня арок придела нельзя было добиться, чтобы купол, даже на пропорционально высоком барабане, достигал уровня карниза окружающей стены, неоправданно приподнятого ради гигантского внешнего порядка. Но Микеланджело, тем не менее, построил такой купол (*A*, рис. 32), хотя его пришлось утопить до макушки под крышей придела, а затем, для внешнего эффекта, он соорудил над ним еще один купол (*B*, рис. 32). Чтобы осветить нижний купол, необходимо было проделать наклонные отверстия *a* в массивной каменной кладке крыши, а чтобы осветить бесполезную сводчатую камеру *b*, которую он был вынужден сделать над бочкообразным сводом внутреннего отсека (верхушка которого находится еще дальше под крышей), пришлось вырыть колодец *c*. Таким образом, вместо того, чтобы создать разумный дизайн с декоративными деталями, соответствующими его структурным формам, Микеланджело сначала задумал декоративную схему, состоящую из неподходящего колоссального порядка, а затем приспособил здание к нему, заполнив свободные пространства экстравагантно массивными телами и бесполезными пустотами, и прибегнув к другим извилистым приемам, чтобы создать принципиально иррациональную систему.

Такова церковь Святого Петра, которая, хотя и подвергалась большой критике, в целом превозносилась как образец архитектурного величия. Его реальный характер редко анализировался или рационально рассматривался. Не нужно отрицать, что он обладает качествами величественности; но эти качества в основном обусловлены его огромными размерами и тем, что он сохранил от замысла своего первого и величайшего архитектора. Способ, которым схема Браманте была изменена и искажена его преемниками, и главным образом Микеланджело, несмотря на его заявления о восхищении намерениями Браманте, далек от восхищения, как, я думаю, должен показать приведенный выше отчет о его структурных и художественных отклонениях. Здание в целом отличается неуместностью и экстравагантностью, и когда мы далее рассмотрим, что внутреннее убранство по большей части является дешевым обманом, богатая отделка сводов и пилястры большого ордера выполнены лепниной на кирпичном фундаменте, мы получим представление об идеалах и архитектурных стандартах людей, которые, подобно Вазари, могли написать о нем, что “ни в христианском мире, ни во всем мире нельзя увидеть здания большего великолепия”.^[69] И это близорукое восхищение не ослабевало с течением времени, как мы узнаем из оценок, приведенных Фонтана в его хорошо известной книге,^[70] среди которых следующие: “Храм, более знаменитый, чем храм Соломона”, “Уникальное чудо света”, “Главный среди самых знаменитых в христианском мире”, “Сборник искусств”, “Основы католической веры”, “Уникальное сооружение земной сферы” и т.д., и т.п.

Прежде чем покинуть собор Святого Петра, можно сказать несколько слов о проекте здания, подготовленном Антонио Сан Галло младшим, непосредственным предшественником Микеланджело на посту архитектора ткани. Этот дизайн, ни одна часть которого никогда не была реализована, воплощен в деревянной модели, сохранившейся вместе с моделью Микеланджело в существующем здании. Наиболее достойной особенностью этой модели является купол, который с конструктивной точки зрения лучше, чем тот, который был построен, поскольку он хорошо прилегает как к пружине, так и к задней части. Это важное условие обеспечивается, однако, архитектурной обработкой, которая не может быть оценена по достоинству и состоит из двух наложенных друг на друга концентрических аркад, нижняя из которых окружает барабан и примыкает к своду у пружины, в то время как верхняя расположена отступом и укрепляет заднюю часть.

Архитектурный эффект этих аркад, которые, конечно же, украшены классическими ордерами, не радует, потому что аркада с классическим порядком не является подходящей формой примыкания, хотя ее можно сделать механически эффективной, а также потому, что верхний круг, поднимающийся изнутри окружности нижнего, придает композиции неприятный телескопический эффект.

Наше рассмотрение собора Святого Петра привело нас к продвинутому этапу церковной архитектуры римского Возрождения, и теперь мы должны вернуться назад и изучить несколько более ранних сооружений в Риме и других местах, которые были созданы под явно римским влиянием.

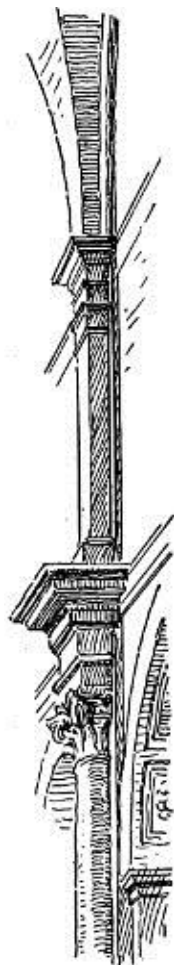


Рис. 33.

О церкви Сант-Агостино говорят как о здании раннего римского Возрождения, и говорят, что она была построена архитектором Джакомо да Пьетра Санта между 1471 и 1484 годами. Но невероятно, что такая церковь могла быть спроектирована любым архитектором эпохи Возрождения или итальянским архитектором любого времени. Летаруйи говорит об этом, что с XIII века у августинцев был монастырь и небольшая церковь в Риме, и что два столетия спустя они решили расширить церковь и наняли архитекторами Джакомо да Пьетра Санта и флорентийца по имени Себастьяно.^[74] Однако характер здания таков, что позволяет предположить, что это средневековое сооружение с небольшими внутренними декоративными дополнениями эпохи Возрождения, которые, возможно, принадлежат Пьетре Санте, и фасадом, датируемым концом пятнадцатого века, работы Баччо Пинтелли. В целом церковь выдержана в стиле рейнской романской архитектуры двенадцатого века. Он имеет неф с пазовыми сводами в квадратных отсеках, каждый из которых охватывает два

сводчатых отсека проходов. В нем также есть рейнская альтернативная система с простыми квадратными опорами и архивольтами квадратного сечения, первоначально без лепнины, а на главных опорах каждая широкая пилястровая полоса поднимается до подпружиненных сводов. Пространство трифория не имеет проемов, а верхний этаж имеет простые круглые арочные окна. Таким образом, это полностью северная романская схема, абсолютно логичная в своей простой конструкции и изящных пропорциях. Ренессансные вставки состоят всего из нескольких декоративных деталей. К пилястрам каждой главной опоры приставлена композитная колонна на ходулях (рис. [33](#)), эта колонна увенчана антаблементным блоком, доходящим до уровня трифория, а на ней установлена короткая пилястра, увенчанная меньшим антаблементным блоком на импосте свода. Это избыточное и иррациональное соединение, нарушающее разумную и эффективную непрерывность средневековой пилястровой ленты, сильно уродует изначально благородный дизайн. Единственными другими неоклассическими деталями интерьера являются молдинги на опорах арок и архивольтах, а также кессоны на откосах арок. Они действуют тихо и менее вредно, хотя в равной степени излишни и неуместны. Таким образом, изощренность дизайнеров эпохи Возрождения часто закрывала им глаза на настоящее архитектурное совершенство и заставляла воображать, что они могли бы улучшить такой восхитительный и последовательный интерьер с помощью несочетаемых и бессмысленных элементов.



Рис. 34.—Фасад Сант-Агостино.

Фасад (рис. 34) полностью выполнен в стиле Ренессанса и не имеет средневекового характера, за исключением общих очертаний, которые соответствуют очертаниям самого здания. Это простой дизайн, и он превосходит проекты Виньоли и Делла Порта для церкви Джезу, которым он превосходит по достоинству, будучи более разумным и тихим. Изящные неглубокие пилястры подчеркивают разделение интерьера, порталы обрамлены простой классической лепниной без орнаментов, а проходы увенчаны перевернутыми консолями по образцу тех, что были представлены Альберти на фасаде церкви Санта-Мария-Новелла во Флоренции. Эти консоли, однако, настолько отличаются по характеру от остальной части фасада, поскольку их детали выполнены с более высоким рельефом и расположены немного отступом, что они могут показаться более поздними вставками. Они ничему не соответствуют в здании, являются лишними украшениями и не улучшают композицию, которая без них настолько разумна, насколько это возможно для композиции, состоящей из поверхностных классических деталей. Характерной особенностью этого фасада является усеченный фронтон, который венчает нижнюю часть и образует основу этажного отделения. Маленькие прямоугольные таблички, которые разбивают поверхность

стенок, также заметны как предзнаменование лечения, на которое впоследствии сильно повлияла Виньола. Одновременно с фасадом и по проекту того же архитектора над переходом был возведен купол на барабане, опирающийся на маятники. Нынешний купол, возвышающийся непосредственно над подвесными двигателями, является переделкой более позднего времени.

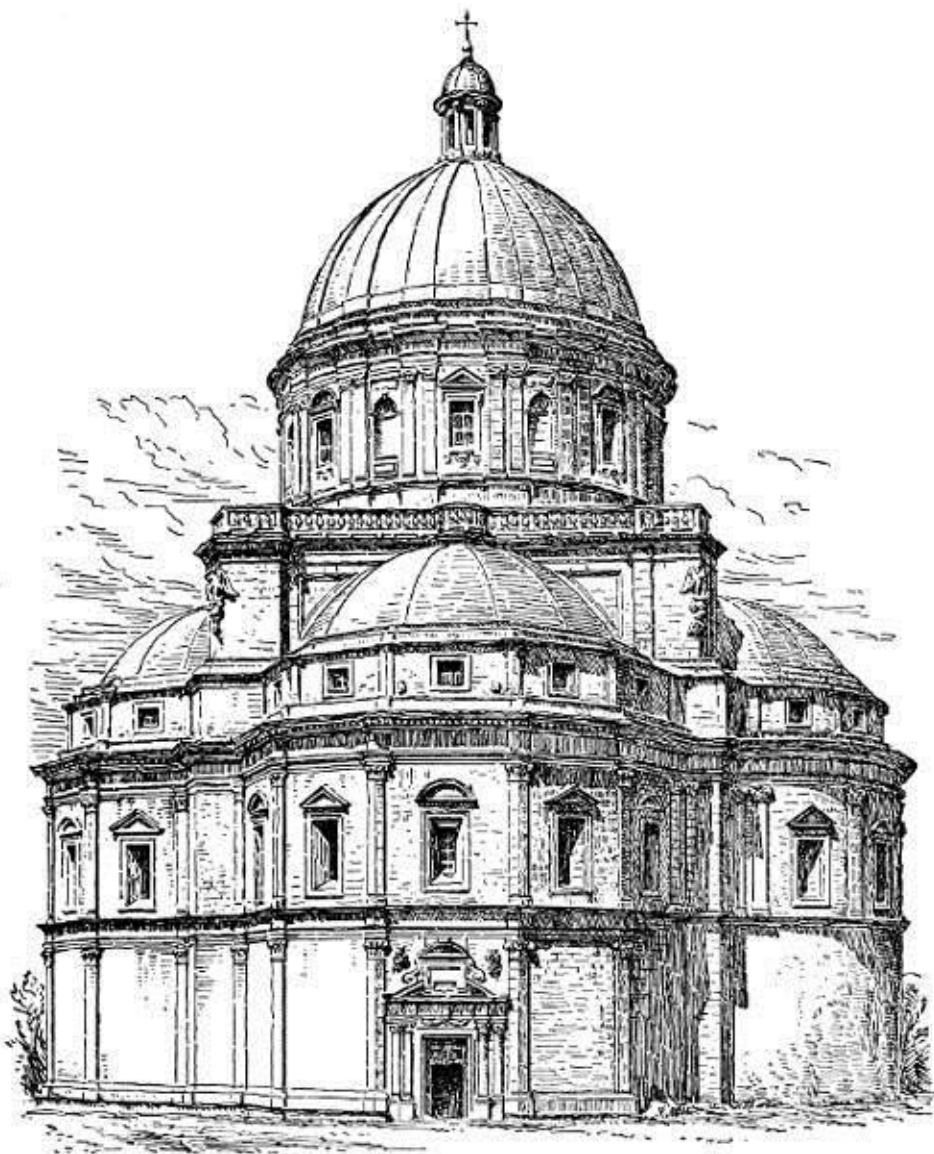


Рис. 35.—Внешний вид Санта-Мария-делла-Консоляционе, Тоди.

В более ранних церквях, которые были полностью построены под влиянием римского Возрождения, византийская схема в значительной степени преобладает в плане и структурных формах, вероятно, потому, что она способствовала наиболее эффектному отображению высокого центрального купола. Одним из первых таких зданий является церковь Санта-Мария-делла-Консоляционе за крепостной стеной в Тоди. Дизайн приписывается Браманте,^[72] и, похоже, он имеет достаточное сходство с тем, что мы знаем о его работах, чтобы оправдать такую атрибуцию. Ветви креста здесь имеют форму апсид, восточная из которых полукруглая в плане, а остальные многоугольные. Купол (рис. 35) возвышается на высоком барабане и является почти точным воспроизведением купола Сан-Пьетро-ин-Монторио. Таким образом, его выступы полностью расстегнуты, но, вероятно, он связан цепями, как это было принято в то время в куполах, построенных таким образом.^[73] Полукупола апсид лучше подогнаны. Они берут начало в несущих стенах, которые

поднимаются достаточно высоко, чтобы обеспечить эффективную опору, и подпираются снизу ступенчатыми кольцами каменной кладки, как в Пантеоне. Детали интерьера (рис. 36) состоят из двух наложенных друг на друга рядов малых пилястр, причем большие пилястры по углам пересечения простираются от тротуара до подпружиненных подвесных арок, а от рессавтов верхнего антаблемента сходящиеся ребра поднимаются к поверхностям сводов. Здесь заметны еще несколько неудобных результатов, как следствие применения неподходящих классических деталей к византийской структурной схеме. Антаблемент, который проходит по всему интерьеру при подъеме сводов, должен выполнять свои функции одновременно для небольшого порядка верхней ступени и для больших угловых пилястр, и, таким образом, в той мере, в какой он находится в хорошей пропорции для одного, он не может быть таким для другого. Затем истинные размеры опор и подвесных арок фальсифицируются пилястрами и исходящими из них имитированными архивольтами. Эти опоры и арки действительно охватывают по ширине как пилястры и архивольты, так и промежутки стен и сводов между ними, а также пилястры меньшего порядка и выступающие из них ребра. Таким образом, надлежащей и впечатляющей массивности используемой, по сути, византийской системы противоречит кажущийся скелет классических ордоров, имитирующий органическую структурную схему, которая в действительности не существует.

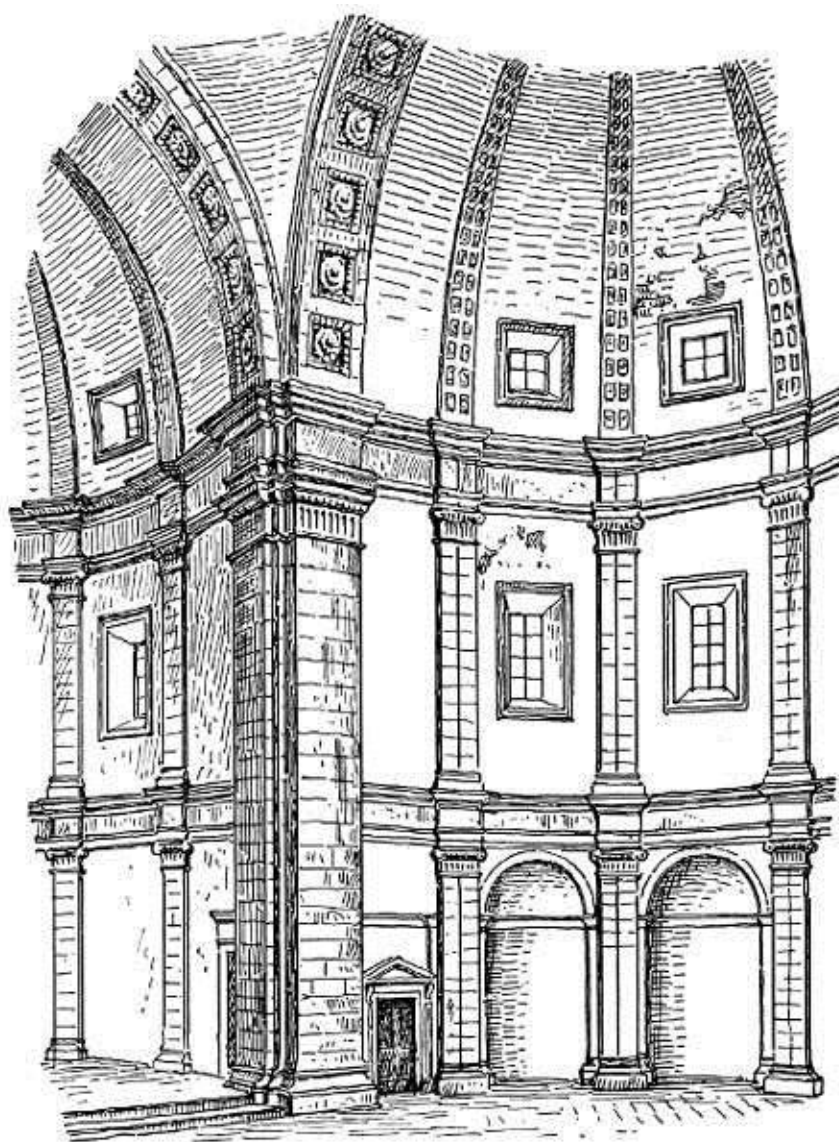


Рис. 36.—Интерьер Тоди.

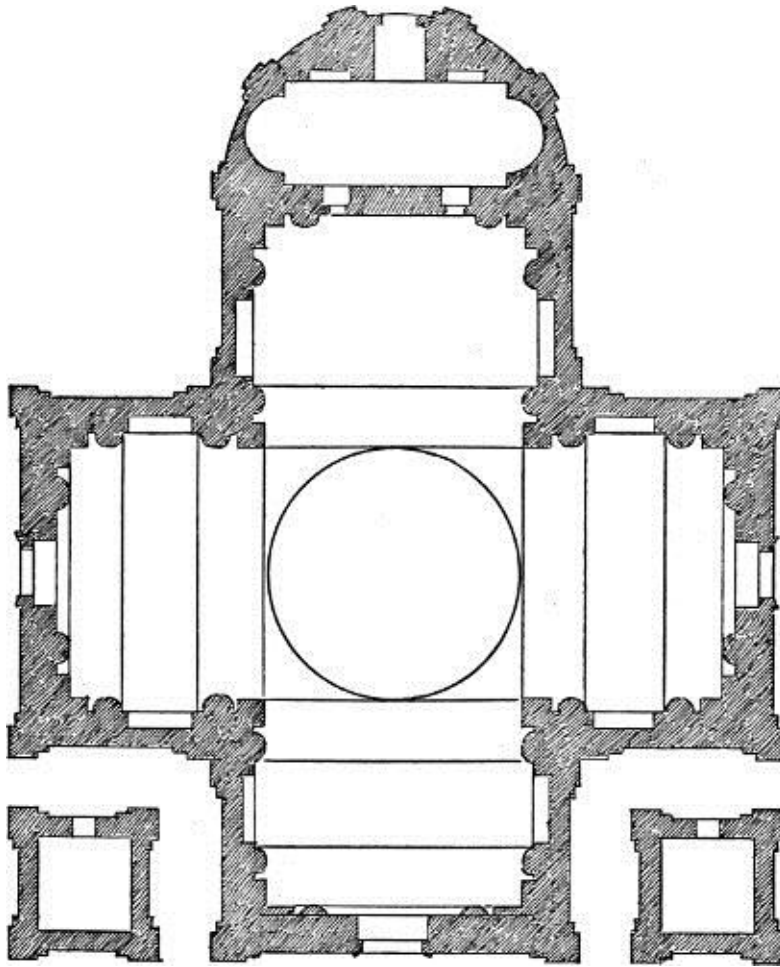


Рис. 37.—План Сан-Бьяджо.

Внешний вид этого памятника (рис. [35](#)) имеет большое достоинство в своей общей форме и пропорциях. Огромная центральная квадратная масса, видимая снизу вверх, создает ощущение опоры для купола, которого требует глаз, а апсиды с их полукуполами эффектно сгруппированы в соответствии с венчающим элементом. Но это достоинство, которое Тоди разделяет со многими другими зданиями эпохи Возрождения, в первую очередь связано с принятой византийской схемой и, следовательно, не может быть полностью приписано архитектору эпохи Возрождения.

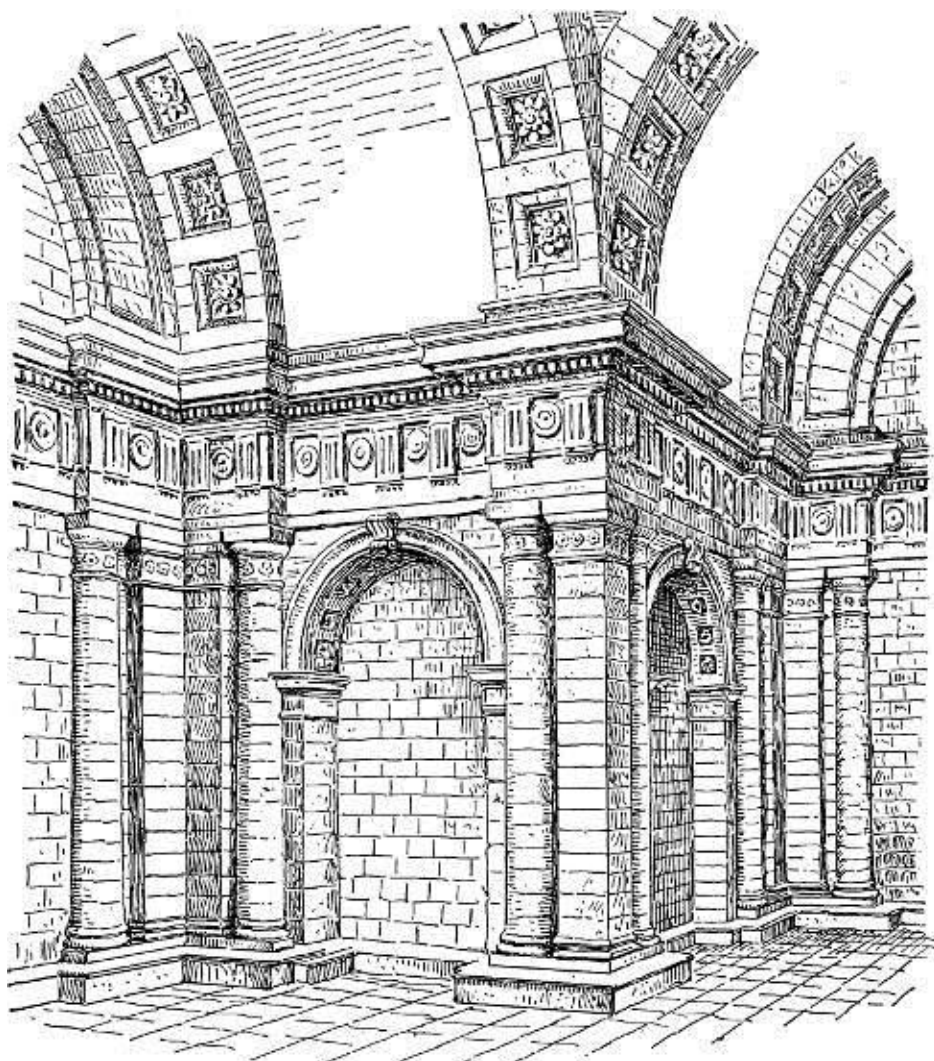


Рис. 38.—Интерьер Сан-Бъяджио.

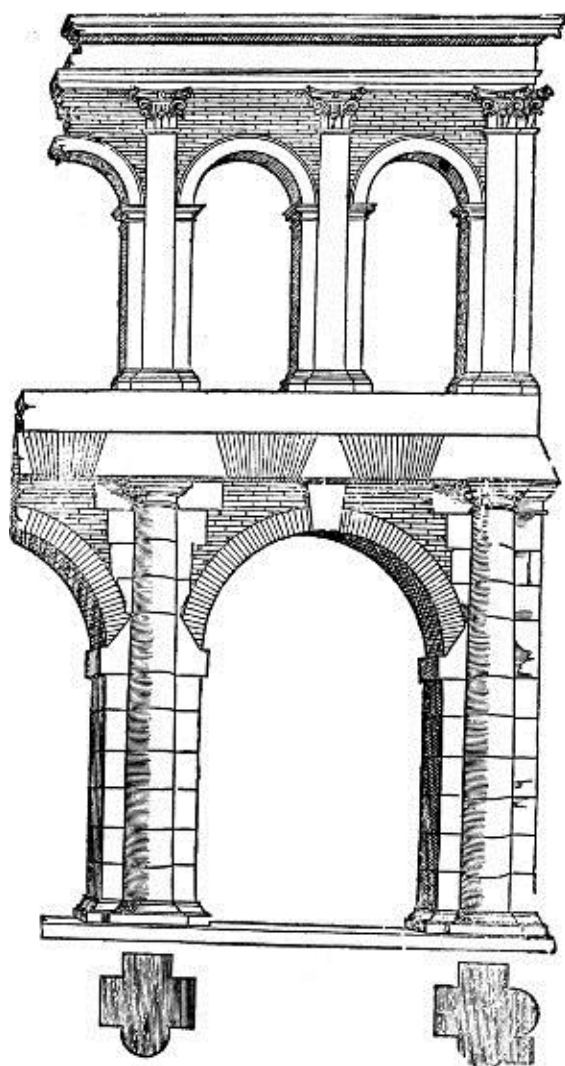


Рис. 39.

Вариант этой схемы встречается в церкви Сан-Бьяджо в Монтепульчано работы Антонио Сан-Галло старшего, начатой в 1518 году. Здесь плечи креста (рис. 37) квадратные, к восточному плечу пристроена апсида. Интерьер украшен единым и очень тяжелым дорическим ордером (рис. 38), обрамляющим арочные ниши в имперско-римской манере. Использование пилястр по углам делает необходимой неуклюжую комбинацию пилястры в сочетании с колонной, а поскольку антаблемент находится в плоскости стены, его приходится разбивать на очень выступающие элементы, чтобы прикрыть эти элементы. Над антаблементом находится низкий выступ для отступления, разбитый на резонаторы в соответствии с резонаторами антаблемента, и от этих резонаторов кессонные архивольты подпружинены под концами цилиндрических сводов, которые прикрывают плечи креста. Дорический ордер выполнен здесь, по большей части, в точном соответствии с древними образцами, за исключением угловой пилястры, которая обычно не встречается в римских памятниках. Обычная римская трактовка угла показана в арке Септимия Севера (рис. 20, стр. 41), где крайняя колонна ордена размещена на некотором расстоянии от торца фасада, который оставлен отступающим без какой-либо пилястры. Но Серлио^[74] описывает руины древнеримского здания (рис. 39), которое, по-видимому, было своего рода открытой аркадой или стойлом, использовавшимся как место встреч торговцев, по углам которого установлены пилястры вместе с колоннами, примерно так, как это было у Альберти в Санта-Мария-Новелла, у Сан-Галло здесь, в Сан-Бьяджо, и у многих других архитекторов эпохи Возрождения. Он говорит об обработке углов этого здания следующим образом: "Угловые

пилястры больше, чем другие, и действительно были сделаны с отличным расчетом, поскольку они с хорошим эффектом усиливают угол; и из этого архитекторы могут научиться проектировать углы с помощью соединенных вместе колонн и пилястр, чтобы угол можно было выровнять с колонной, что придает углу большую прочность. Если бы указанный угол был выведен на одну линию со средними пилястрами, фасад, если смотреть под углом, с круглой колонной на углу, казался бы несовершенным, и именно поэтому ... Я настоятельно рекомендую такую форму ракурса, потому что он может быть полностью виден со всех сторон”.



Рис. 40.—Сан-Бьяджо, Монтепульчано.

Внешне композиция замечательно хороша своими крупными элементами (рис. [40](#)). Слегка заостренный купол на высоком барабане величественно возвышается над фундаментом и имеет правильные пропорции по отношению к нему. Поверхности стен обработаны широко, на них нет нанесенных ордеров. Они разделены на два яруса, с фронтоном над каждым фасадом. По углам установлены накладные пилястры, а дорический антаблемент, проходящий через весь фасад, с рессорами над нижними пилястрами разделяет два яруса. Стена нижней ступени совершенно простая, с очень простым прямоугольным порталом, увенчанным фронтоном. Стена верхнего яруса разделена на прямоугольные панели, как на чердаке капеллы Пацци во Флоренции, центральная панель прорезана окном с квадратной головкой и обрамлена ордером, капители которого ионические, а антаблемент дорический. Карниз верхнего этажа и наклонный карниз

фронтон каждого фасада разбиты на резонаторы над пилястрами, а ионические пилястры с очень высоким антаблементом, разбитые на резонаторы, окружают барабан, поддерживающий купол. Квадратные отдельно стоящие башни расположены в повторяющихся углах западной стороны, только одна из которых была доведена до завершения. Завершенный памятник состоит из трех этапов, каждый из которых украшен тяжелым орденом - дорическим, ионическим и коринфским соответственно. В этих ордерах полуколонны соединены с угловыми пилястрами, как и во внутреннем убранстве, а антаблементы имеют резонаторы по углам над этими элементами. Башню венчает восьмиугольный шпалеобразный фонарь с высоким барабаном, украшенным орденом из коринфских пиластр и увенчанный аттиком. Небольшие обелиски, установленные по углам башни, и перевернутые консоли по углам чердака придают неоклассической схеме имитацию готической формы и демонстрируют сильную привязанность средневековых идей к умам дизайнеров. Первой из этих похожих на шпили башен эпохи Возрождения, по видимому, является церковь Санто Спирито во Флоренции, о которой Милиция говорит как о самой красивой из итальянских колоколен.^[75] Он был спроектирован Баччо д'Аньоло, который, начав как резчик по дереву, проникся новым энтузиазмом к антиквариату, а после изучения древних памятников Рима^[76] начал заниматься архитектурой. Таким образом, эта колокольня примечательна как первая из большого класса современных башен со шпилями, конечным результатом которых стали знаменитые шпили Рена. Схема основана на средневековой колокольне, самой ранней формой которой является ломбардско-романская башня. Ломбардская башня отличается простым прямоугольным очертанием, отвесными стенами, поднимающимися от земли до карниза, укрепленными и украшенными неглубокими пилястрами, струнными рядами с выступами, обозначающими последующие этажи, и небольшими группированными проемами. Башня Санта-Мария-Новелла во Флоренции спроектирована по этому образцу, а соседняя башня в Прато и знаменитая колокольня Джотто являются более поздними и богатыми модификациями того же типа. В башне Санто-Спирито (рис. 41) Баччо д'Аньоло взял ломбардскую схему и облачил ее в псевдоклассическое платье. В то время как его классические детали обладают большей частью той элегантности, которая присуща лучшим итальянским работам, они неуместны в такой конструкции. Высокие пилястры средневековой башни создавали впечатление органического скелета, пронизывающего все здание. Они были разработаны на основе классической пилястры, чтобы удовлетворить потребности средневекового типа конструкции, и, заменив накладные классические ордера соответствующими непрерывными элементами, художник применил насилие к истинным принципам дизайна.



Рис. 41. — Башня Санто-Спирито.

Фонарь, которым увенчана эта башня, является адаптацией фонаря Брунеллески на куполе собора, но выполнен более стремительным по форме, так что общие очертания напоминают готический шпиль. Но форма готического шпиля далека от всего, что присуще классической композиции.

Возвращаясь к Сан-Бьяджо, можно сказать, что здешние порядки имеют более тесное соответствие с порядками классической древности, чем в уже упомянутых более ранних памятниках, за исключением храма Сан-Пьетро-ин-Монторио работы Браманте.

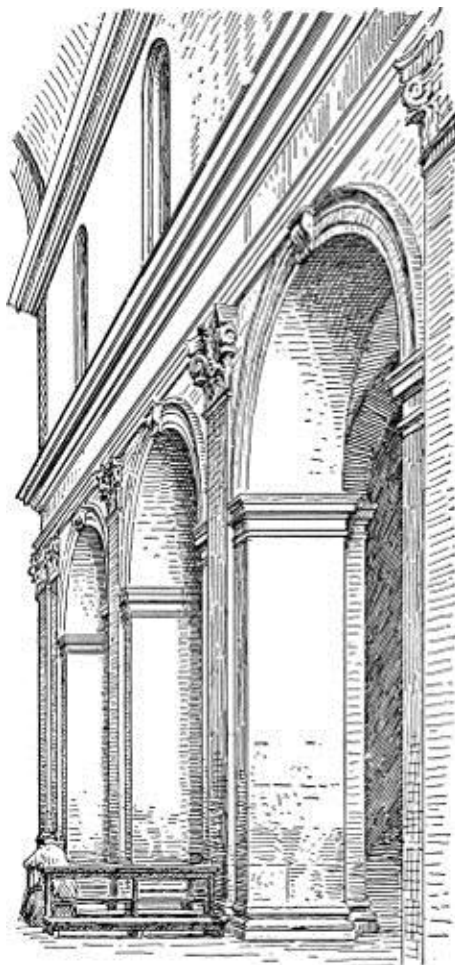


FIG. 42.—Santissima Annunziata, Arezzo.

В нефе церкви Сантиссима Аннунциатта в Ареццо тот же архитектор разработал другой проект. Неф (рис. 42), состоящий всего из трех отсеков, перекрыт бочкообразным сводом, а проходы имеют небольшие купола на подвесных двигателях. Опорные опоры квадратные, с неглубокими коринфскими пилястрами на лицевой стороне каждой и антаблементом, проходящим над венцами арок. Архивольты глубокие, и каждый из них отлит с лицевой стороны и прост на софите. Они установлены на простых пилястрах с простой лепниной. Стена над антаблементом простая и цельная, за исключением круглых арочных окон над каждым проемом первого этажа, и увенчана тяжелым карнизом, из которого вырастают своды. Здесь мы имеем дело со структурной системой имперской римской массивности, обусловленной использованием большого бочкообразного свода.

После начала шестнадцатого века в Италии появилось мало гениальных архитекторов высокого уровня. Большая часть более продвинутого неоклассического искусства - это работы посредственных людей, которые, хотя и называли себя ярыми сторонниками грамматической правильности в соответствии с древними правилами, вряд ли были менее прихотливы в неправильном использовании классических элементов, чем их предшественники. Вдаваться в изучение любого большого количества зданий в этом стиле позднего Возрождения было бы утомительно и ненужно; но в дополнение к тому, что мы уже видели о нем в работах Микеланджело в соборе Святого Петра, мы можем уделить некоторое внимание нескольким характерным работам двух ведущих архитекторов более позднего времени: Виньолы и Палладио.

Немногие люди сделали больше для придания неоклассическим идеям авторитета, чем Джакомо Барроцци по прозвищу Виньола. Начав, как и многие другие, с живописи, Виньола рано пришел к изучению архитектуры, в ходе которого он стремился получить точное представление о классических римских формах, рисуя и измеряя остатки древних зданий. Таким образом, он стал преданным приверженцем античности и написал трактат о пяти орденах, который получил широкое признание как авторитетное руководство в современной архитектурной практике. Для него, говорит Милиция, “Архитектура находится в длительных обязательствах, потому что он основал ее на системе и предписал ее правила”.^[77] И тот же автор далее сообщает нам, что Виньола “очистил архитектуру от некоторых злоупотреблений, которых не замечали ни его современники, ни древние”; и все же, добавляет он, “его книга принесла больше вреда, чем пользы, поскольку, чтобы сделать правила более общими и более простыми в применении, он изменил лучшие пропорции античного”. Ни одна архитектурная система, говорит далее Милиция, “не является более простой, чем система Виньолы, но ее легкость достигается за счет самой архитектуры”.

В своей книге^[78], состоящей в основном из рисунков и диаграмм, Виньола показывает, как пропорции заказа могут регулироваться модулем вплоть до мельчайших деталей. Он объясняет, как строить ионические спирали и другие изгибы из центров, и как описать детали коринфских и композитных капителей с помощью плана и высоты. Таким образом, он представляет механическую систему, смоделированную по формулам Витрувия.

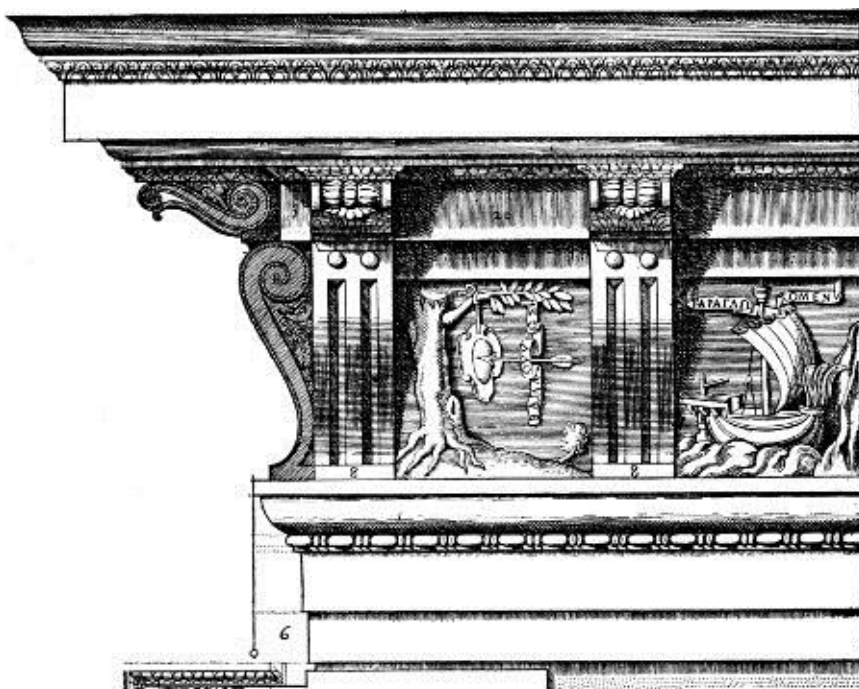


Рис. 43. Антаблемент Виньолы.

Но, несмотря на свою горячую защиту принципов древнеримского искусства, Виньола в своей собственной практике не только изменил пропорции орденов, как говорит Милиция, но и внес в них множество причудливых изменений. Он ввел детали, которые не имеют аналогов в правильном римском дизайне, и свободно смешал их разных порядков. Пример этого встречается в антаблементе, изображенном в его книге,^[79] который он называет своим собственным изобретением. В этой композиции (рис. 43) мы имеем псевдодорический фриз между архитравом с умноженными фасадами и карнизом на модиллионах. На месте триглифов этот фриз имеет консоли с двумя каналами, похожими на каналы триглифа, на изогнутой грани каждого. К таким пародиям на классический дизайн людей позднего

Возрождения привело стремление к новизне, которое странным образом сочеталось с их страстью к антиквариату. Для сторонника классической корректности такие аберрации тем более удивительны, что они прямо осуждаются Витрувием, который предостерегает своих читателей от них следующим образом: “Если зубчатые карнизы используются в дорическом порядке, триглифы наносятся поверх изогнутого ионического, таким образом перенося части в один порядок, которые по праву принадлежат другому, глаз будет оскорблен, потому что обычай иначе применяет эти особенности”.^[80] Римский писатель мог бы, действительно, привести более вескую причину, по которой следовало поддерживать чистоту орденов, а именно потому, что каждому из них тонкий художественный гений греков придал соответствующие детали.

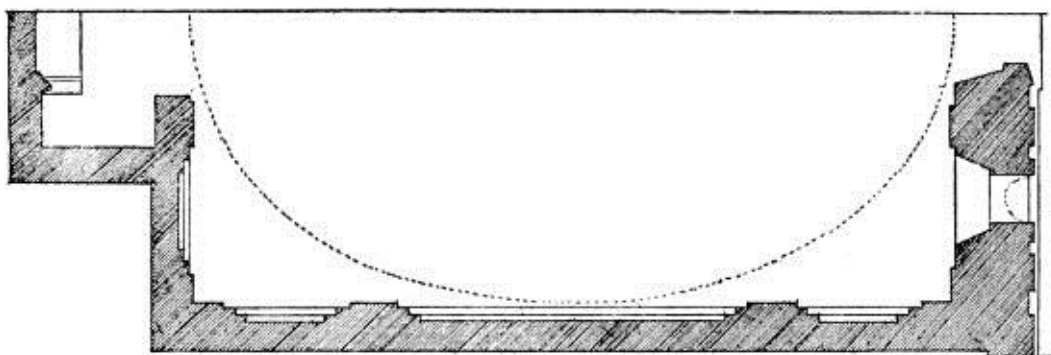


Рис. 44.—Полуплан Сант-Андреа.

При проектировании целых зданий Виньола проявляет не меньшую свободу в неклассических и несочетаемых сочетаниях. Это проявляется в самом раннем из его церковных сооружений - церкви Сант-Андреа-ди-Понте-Молле за пределами Порты дель Пополо в Риме (рис. 44, 45 и 46). Это небольшое, продолговатое, прямоугольное здание, покрытое куполом овальной формы на подвесах. Таким образом, структурная схема в основном византийская, но архитектурное решение - римское. Купол построен в достойной похвалы форме и повторяет конструкцию купола Пантеона. Ограждающий барабан поднят от подвесных механизмов на значительную высоту, а нижняя часть свода хорошо укреплена ступенчатыми кольцами каменной кладки. Милиция критикует эти кольца^[81] как неудобные и ненужные, потому что, по его утверждению, хранилище можно было бы обезопасить и без них. Вероятно, он имеет в виду, что он мог быть скован цепями в обычной манере эпохи Возрождения. Как и в Пантеоне, барабан возвышается так высоко над пружинами, что снаружи видна лишь малая часть купола. Характер прямоугольной основы вызывает недоумение у наблюдателя, который ищет смысл и согласованность в архитектурных формах. На его фасаде выполнен мелкий рельефный ордер из коринфских пилястр, увенчанных классическим фронтоном, а антаблемент ордена повторен по бокам здания. Эффект от всего этого можно сравнить с эффектом греческого храма с аттиком, поддерживающим построенный на нем купол. Сочетание настолько неуклюжее, что можно было бы предположить, что это лоскутное одеяло, в котором здание в форме греческого храма было изменено, чтобы увеличить высоту внутри, если бы мы не находили в книге архитектора план и разрез, воспроизведенные на рис. 44 и 45, которые показывают, что здание в его нынешнем виде изначально проектировалось.^[82]

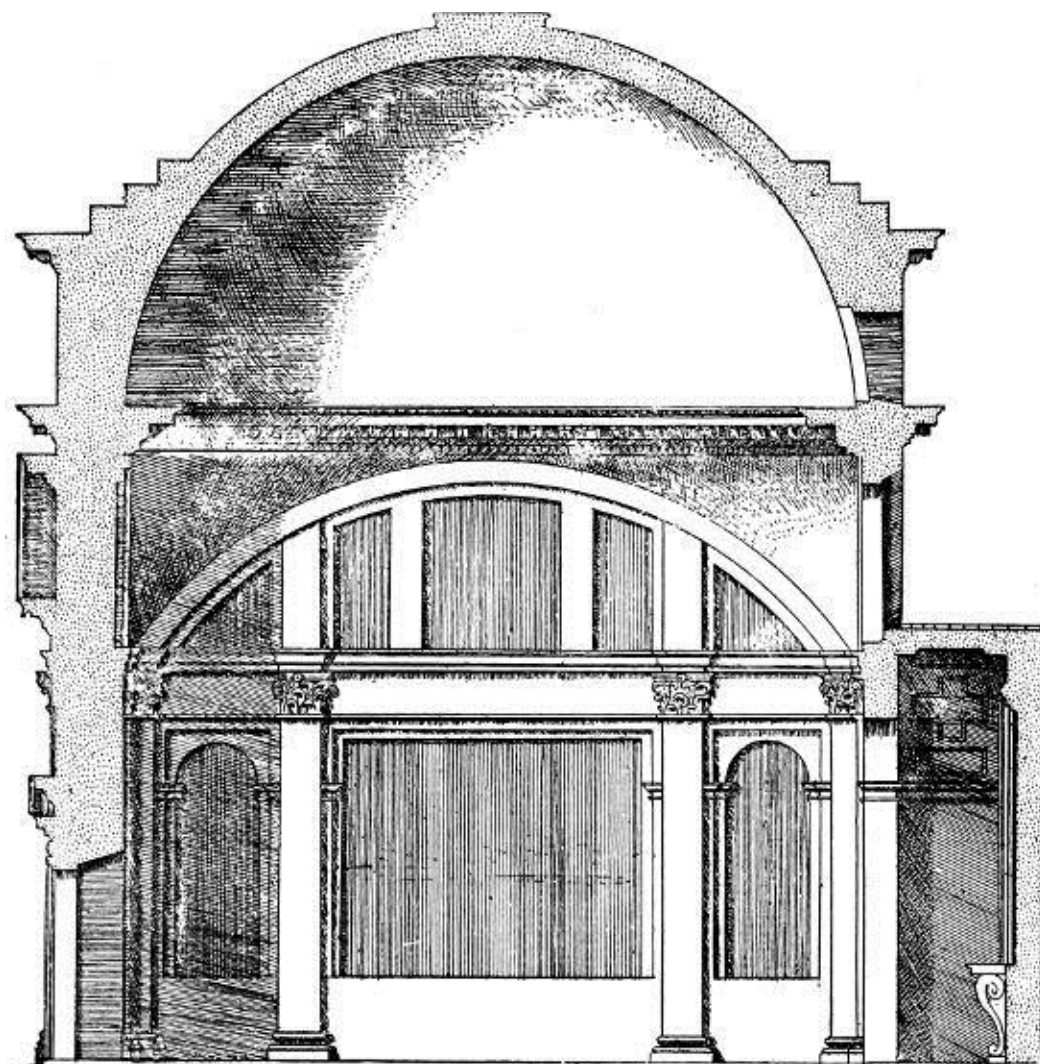


Рис. 45.— Продольный разрез Сант-Андреа, из книги Виньола.

Поразмыслив, мы обнаруживаем, что схема наводит на мысль о происхождении от Пантеона. Форма купола не только такая же, как у этого древнего памятника, за исключением его овального плана, но и остальная часть композиции, очевидно, взята из того же источника. Чтобы осознать это, необходимо только по идее исключить портик Пантеона, за исключением его фронтона, и представить этот фронтон втянутым обратно в плоскость прямоугольного фасада. Затем фронтон должен был бы венчать ряд коринфских пилястр, украшающих этот фасад, и получившаяся композиция была бы практически идентична композиции фасада собора Святого Андрея. Незначительные различия несущественны, поскольку Виньола разместил пару пилястр вместо одной на каждом конце фасада, придал всему ордеру более мелкий рельеф и опустил канавки на пилястрах. Даже ниши по обе стороны портала воспроизведены с Пантеона, хотя Виньола прорезал их окнами.



FIG. 46.—Sant'Andrea di Ponte Molle.

Сходство простирается еще дальше. Возвращение антаблемента вдоль боковых стен и карниза мансарды одинаковы в обоих случаях; но второй фронтон на фасаде Пантеона Виньола не воспроизвел. Таким образом, Сан-Андреа является близкой, хотя и измененной копией прямоугольной части Пантеона, с удлинненным прямоугольником, увенчанным куполом, спроектированным по модели Пантеона. В шестнадцатом веке не было известно, что древний памятник представляет собой не однородную структуру, а неуклюжее лоскутное одеяло, результат последовательных изменений и пристроек.^[83] Виньола взял все это целиком как пример того древнего стиля, который он считал авторитетным, и основал на нем свой проект собора Святого Андреа, точно так же, как многие современные архитекторы заимствовали мотивы у самого Виньолы. Если бы было предложено возвести купол на Парфеноне, мало кто не заметил бы, что результатом стало бы архитектурное чудовище, однако это не сильно отличалось бы от того, что было сделано в Сан-Андреа архитектором, которого считали сторонником классической корректности в дизайне.

М. Палустрелли обратил внимание на тот факт, что во внутреннем убранстве собора Святого Андреа (рис. 45) были опущены две части антаблемента, которые не имеют выступа под сводом.^[84] Но непригодность полного антаблемента в связи со сводами не больше, чем у любой части классического ордера, которая, как мы уже отмечали, не имеет оправдания в такой связи.

Паломническая церковь Санта-Мария-дельи-Анджели, построенная над молельней святого Франциска в Ассизи, является более обширным памятником, строительство

которого было начато Виньолой в 1569 году. Несмотря на то, что строительство было завершено другими архитекторами и тщательно отреставрировано в 1832 году, здание в его нынешнем виде во всем едино по стилю и несет на себе следы дизайнерской манеры Виньолы. Он крестообразный в плане, с длинным нефом и проходами, а также квадратной часовней, выходящей из каждого пролета каждого прохода. Неф и трансепт имеют бочкообразные своды, апсиду прикрывает полукупол, а над переходом возвышается купол на высоком барабане, опирающемся на маятники. Нефы имеют куполообразные пазовидные своды с поперечными ребрами, а боковые часовни имеют бочкообразные своды, оси которых перпендикулярны оси нефа. Таким образом, эти часовни образуют примыкания к внутреннему своду, так что внешние контрфорсы не требуются. Вся ткань выполнена из кирпича, но детали, включая орнаменты интерьера, западного фасада и барабана, выполнены из штукатурки. Для оформления интерьера архитектор использовал большой порядок дорических пилястр, по одной пилястре на лицевой стороне каждой опоры, а по бокам опор, под архивольтами прохода, он разместил пары пилястр меньшего размера. Откосы архивольтов очень широкие, и каждый из них имеет пару выступающих подархивольтов, соответствующих пилястрам. Архитекторы римского Возрождения обычно разбивали антаблемент на выступы над колоннами или пилястрами орденов, когда использовали их таким образом, как это сделал Сан-Галло в Монтепульчано и Микеланджело в соборе Святого Петра. Но эффект такого нарушения непрерывности линии карниза неприятен, и Виньола избежал его здесь, ограничившись резом архитравом, фризом и лепниной, оставив корону карниза неповрежденной, как показано на рисунке 47. Большие опоры перекрестка демонстрируют влияние собора Святого Петра в том, что они изогнуты, а формы подвесных механизмов теряют свои сферические поверхности при подгонке к прямой линии изгиба, как это происходит в соборе Святого Петра. Дизайн фасада с необычной правдивостью выражает разделение интерьера, которое отмечено пилястрами, подобными пилястрам великого ордена внутри, и аркой, совпадающей с изгибом свода.

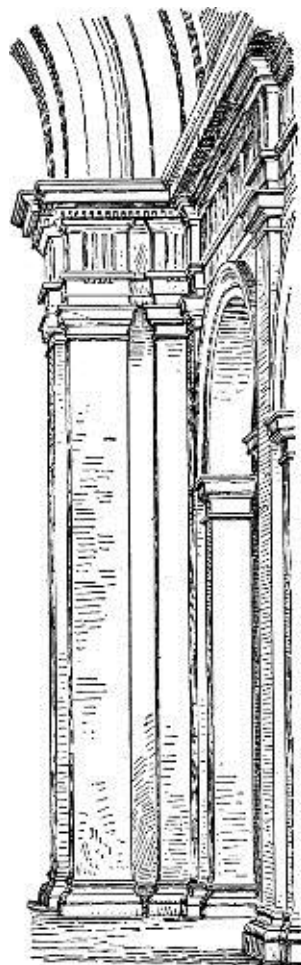


Рис. 47.—Орден Святой Марии дельи Анджели.

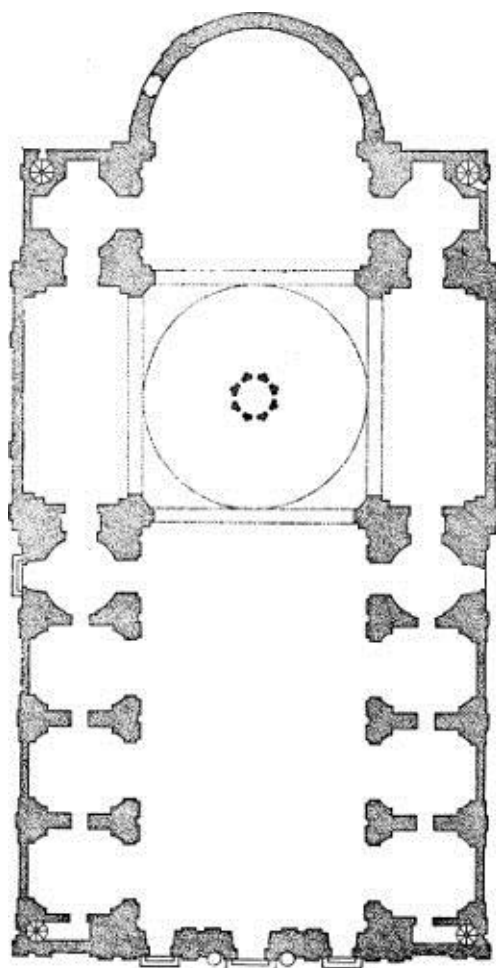


Рис. 48.—План рисунка.

Джезу в Риме, еще одна большая церковь Виньола, построенная примерно в то же время, что и Санта-Мария-дельи-Анджели, представляет собой вариацию той же схемы и в более заметной степени демонстрирует влияние собора Святого Петра. План этого здания, предполагаемый фасад, до постройки которого Виньола не дожил, и существующий фасад работы Джакомо делла Порта приведены в приложении к уже упоминавшемуся изданию книги архитектора о пяти орденах, опубликованной в 1617 году (стр. [84](#)), и воспроизведены на рисунках 48, 49 и 50. Проходы здесь опущены, так что боковые часовни, которые сообщаются друг с другом узкими отверстиями в разделительных стенах, открываются прямо из нефа. Трансепт короткий и выходит по обе стороны за пределы нефа только на толщину своих стен. Над перекрестком возвышается купол на подвесных двигателях, круглый в плане внутри и восьмиугольный снаружи, а бочкообразные своды закрывают неф и плечи трансепта. Боковые часовни сводчатые, с небольшими куполами на маятниках, за исключением тех, что расположены по углам пересечения, для которых не требуются маятники, поскольку их опоры имеют круглую форму, как показано на плане, рис. 48. Эти опоры сделаны тяжелее других, чтобы укрепить перекрещивающиеся опоры, которым, в результате этого повторного укрепления, не нужно выдвигаться так далеко в пространство под большим куполом, как это было бы в противном случае. В Санта-Мария-дельи-Анджели проходы препятствуют такому обращению, а перекрещивающиеся опоры заходят далеко в неф и сужают пролеты пересекающихся арок.

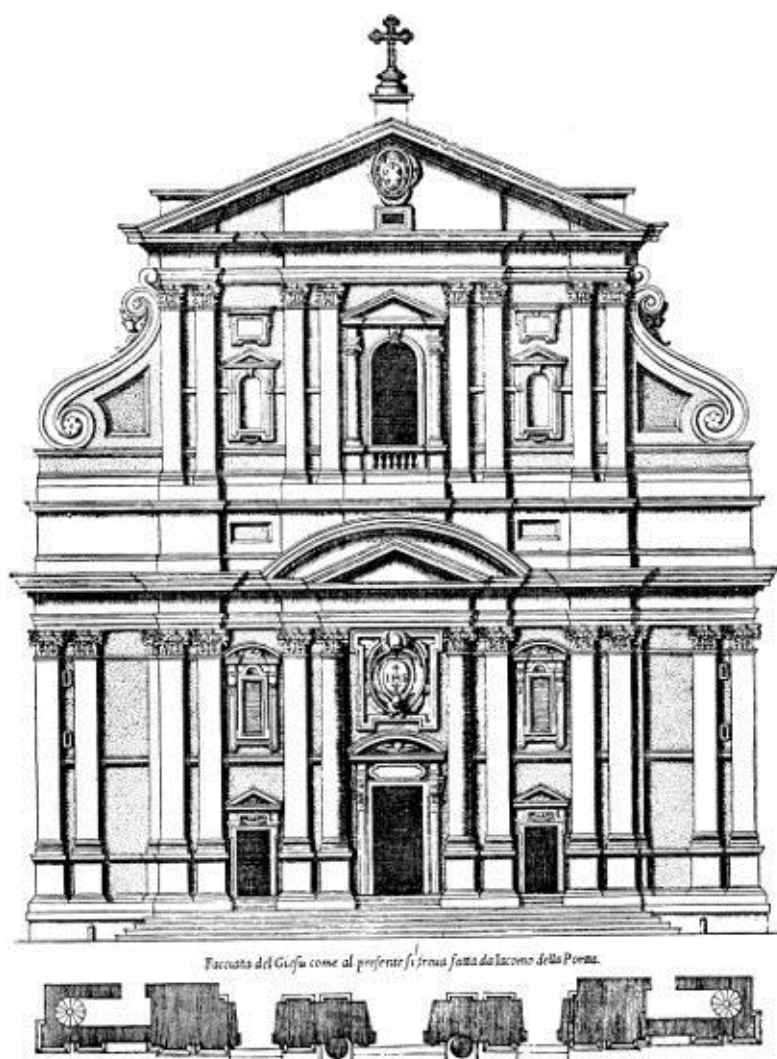
Схема внутреннего убранства Джезу является близким воспроизведением схемы собора Святого Петра, хотя большие пилястры выполнены в композитном, а не коринфском, порядке и заметны другие незначительные отличия. Следует отметить, что антаблемент не

имеет выступов, кроме как на пересечении, а свод находится на чердаке, так что ни одна его часть не скрыта от глаз карнизом антаблемента, как в соборе Святого Петра. Также заметно, что, несмотря на капризность в использовании элементов, заимствованных из античности, Виньола в своей церковной архитектуре устраняет средневековые формы более полно, чем большинство архитекторов его времени. Там, например, где в соборе Святого Петра апсиды имеют ячеистые своды на сходящихся ребрах, он использует простой полукупол римской античности.



Questa facciata no fu messa in opera per la morte del architecto

Рис. 49.—Фасад Джезу, Виньола.



„Facciata del Gesu come al presente si troua fatta da Iacomo della Porta.“

Рис. 50.—Фасад Джезу, Делла Порты.

Дизайн фасада, разработанный Виньолой (рис. 49), отражает знакомые черты его стиля, которые уже были воплощены в более раннем фасаде Сан-Андреа, но с дополнительными нарушениями приличий, а также классической формы в ее более проработанных деталях. Этот фасад соответствует по очертаниям форме здания, за исключением подиума верхнего этажа (который противоречит линиям крыши боковых часовен) и примыкающих стен изогнутого очертания над боковыми отсеками. Главными отклонениями в деталях являются сломанные фронтоны дверей и окон, а также варварские завитки и гермы, над использованием которых этот архитектор много потрудился. В какой степени варварство по разрушению фронтона было самостоятельной причудой эпохи Возрождения, я не знаю. Примеры несколько похожей обработки встречаются в римской архитектуре Сирии, например, в Баальбеке (рис. 51), где средняя часть фронтона отступает от остальных, так что концы образуют выступы. О полном удалении части карниза я не знаю ни одного примера в римской архитектуре античности. Однако к этому привели архитекторы позднего Возрождения в своем стремлении к новизне дизайна. Но карниз фронтона, как и крыша всего здания, служит укрытием для нижележащих частей. Фактическая необходимость в таком укрытии может быть незначительной, но любое оправдание, которое имеет наклонный карниз, должно заключаться в выражении, если не более, того, что крыша защищает то, что она венчает (если только мы не предполагаем, что архитектурный дизайн

- это чисто причудливая композиция линий, не имеющая структурного значения или экспрессии). Вырезать кусок из его середины - это архитектурный прием.

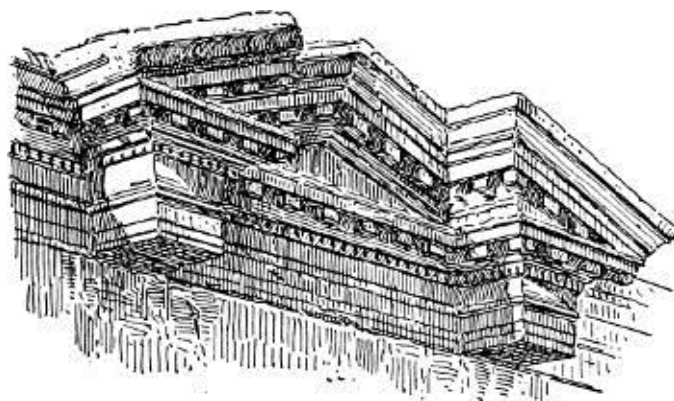


Рис. 51.—Фронтон Баальбека.

Фактический фасад работы Делла Порта (рис. [50](#)) повторяет основные линии дизайна Виньола, но детали сильно изменены. Подиум верхнего этажа увеличен в высоту, перевернутые консоли заменены простыми изогнутыми устоями Виньола, а наклонные карнизы небольших фронтонов выполнены цельными. Но другие aberrации заменяют те, которые были устранены, например, размещение одного фронтона внутри другого над центральным порталом, а также уродливые формы и обрамления табличек и ниш, которые нарушают поверхность стен. Делла Порта перенял эти навыки дизайна у своего мастера Виньола, и то, как далеко сам Виньола мог зайти в создании подобных чудовищ, показано на некоторых рисунках из его книги, о которых уже говорилось. Пример приведен на рисунке 52 из этой книги.

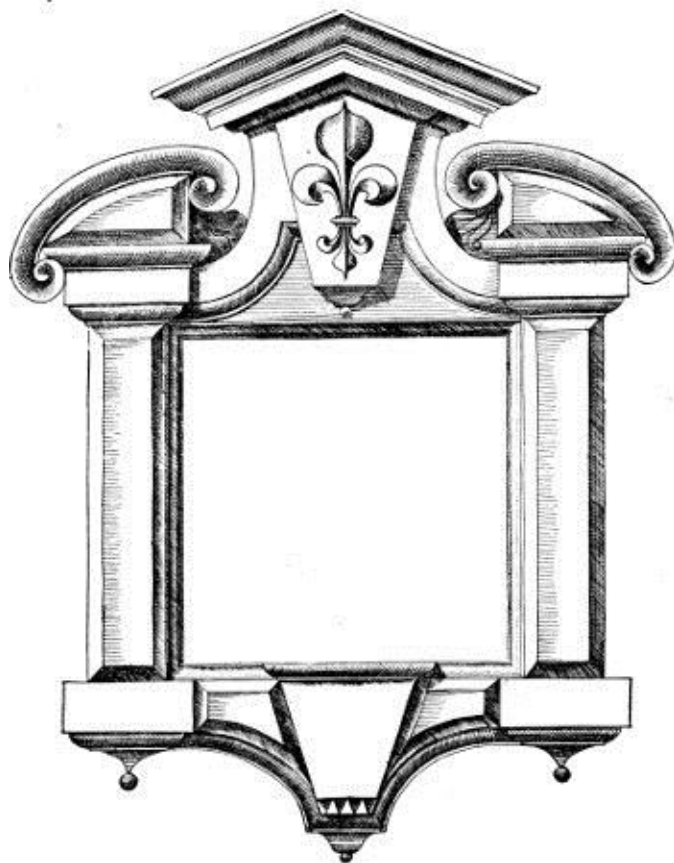


Рис. 52.—Таблетка от Виньолы.

Если Виньола многое сделал для придания авторитетности более поздним идеям шестнадцатого века относительно принципов древнего искусства и их применения в современных целях, то Палладио сделал еще больше. На примере его многочисленных архитектурных работ, а также его сочинений видно, что влияние этого знаменитого неоклассициста на современное искусство было большим, чем влияние любого другого архитектора эпохи Возрождения, так что в основных странах Европы мы имеем архитектурный стиль, известный как палладианский. Палладио был первым архитектором эпохи Возрождения, который никогда не был ни художником, ни скульптором. Он начинает свою известную книгу^[85] следующим образом: "Руководствуясь природной склонностью, я с ранних лет начал посвящать себя изучению архитектуры, и, всегда придерживаясь мнения, что древние римляне в строительстве, как и во многих других вещах, намного опережали всех тех, кто пришел после них, я взял своим учителем и наставником Витрувия, который является единственным древним писателем об этом искусстве, и я приступил к исследованию остатков древних зданий, которые, поврежденные временем и насилием варваров, все еще сохранились". . И, найдя их гораздо более достойными внимания, чем я думал поначалу, я начал с большим усердием измерять каждую их деталь в мельчайших подробностях. Я стал настолько страстным исследователем, не зная, с какой рассудительностью и тонкостью они были выполнены, что не один раз, а много раз посещал разные части Италии и других стран, чтобы полностью понять и очертить их. И видя, насколько общепринятая манера строительства отличается от того, что я наблюдал в древних зданиях и читал у Витрувия, и у Леона Батисты Альберти, и у других превосходных писателей со времен Витрувия, и от той новой манеры, которую я применял с большим удовлетворением и которая была высоко оценена теми, кто воспользовался моей работой, мне показалось правильным, поскольку человек рожден не только для себя, но и для того, чтобы приносить пользу другим, опубликовать рисунки этих зданий, которые я собрал

ценой большого времени и опасностей.; и кратко изложу то, что показалось мне в них наиболее достойным рассмотрения, вместе с теми правилами, которые я соблюдал, с той целью, чтобы те, кто прочтет мою книгу, могли воспользоваться тем хорошим, что в ней может быть, и восполнить то, чего может не хватать (ибо, возможно, многого может не хватать), чтобы мало-помалу мы могли исправить странные злоупотребления, варварские изобретения, избежать чрезмерных затрат и (что более важно) различного и продолжающегося разрушения, которое мы наблюдаем во многих зданиях”.

Безоговорочная уверенность неоклассиков в искусстве римской античности как воплощении всех истинных принципов архитектурного проектирования и их безоговорочная вера в то, что средневековое искусство было полностью ложным в принципе и варварским по своему характеру, редко выражались более наивно.

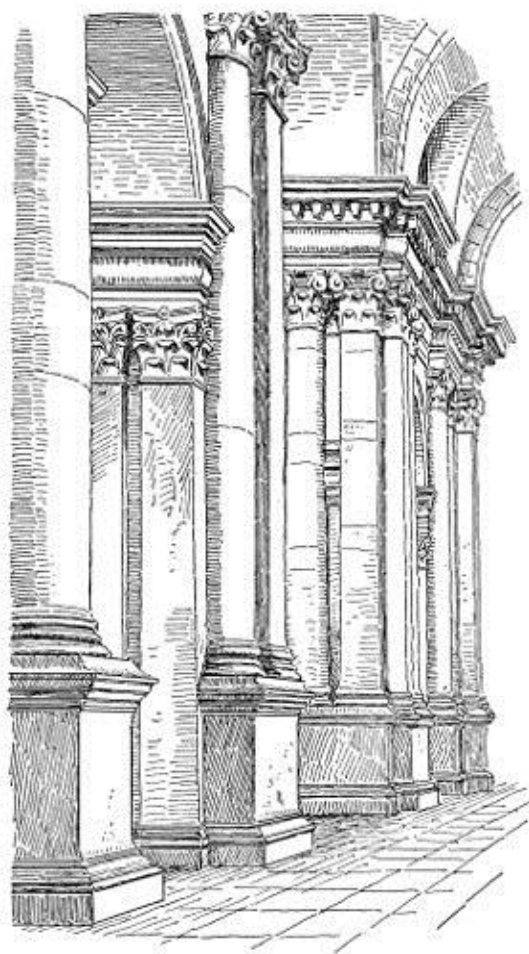


Рис. 53.—Ордена Святого Георгия.

Из церковной архитектуры Палладио у нас есть два важных здания, Сан-Джорджо Маджоре и Реденторе, оба в Венеции. Первый из них стоит на острове Сан-Джорджо, напротив Пьяцетты, и представляет собой характерный палладианский дизайн, хотя некоторые части западного фасада, возможно, были пристроены после смерти архитектора. Эта церковь крестообразная, с бочкообразными сводами с прорезями для света и куполом на подвесах над перекрестком. Опоры тяжелые, с одной зацепленной колонной составного ордера, поднятой на высокий постамент, напротив каждой, за исключением перекрестка, где колонны соединены с пилястрами, в то время как широкие архивольты опираются на пары пилястр меньшего размера коринфского ордера без постаментов (рис. 53). Обе колонны и пилястры имеют сильный антазис, а фриз антаблемента закруглен в профиль.

Устанавливая великий орден на пьедесталах, Палладио в большей степени соответствовал древнеримской практике, чем Микеланджело и Виньола; но пьедесталы получаются неуклюжими, поэтому расположены вдоль нефа, а их острые углы мешают движению толпы людей. Примечательно также, что Палладио ввел законченные ордера под архивольтами, придав антаблемент каждой паре небольших пилястр. Антаблемент ранее в этой ситуации был опущен. Вся схема в заметной степени показывает, насколько неуместно использование классических ордеров в церковном интерьере. Применение таких заказов к зданию с проходами и высоким нефом вынуждает дизайнера создавать неудобные комбинации и, как мы уже убедились, различными способами нарушать истинно классический стиль. Он должен сочетать большие и малые заказы и придавать им взаимосвязь и коррективы, присущие скорее средневековой, чем классической композиции. Фасад этого здания (рис. 54) отличается тем, что по очертаниям повторяет форму нефа и проходов. Это очертания примитивной христианской римской базилики без каких-либо изменений в виде перевернутых консолей над проходами или перегородок, противоречащих таковым в интерьере. Вместо накладывающихся друг на друга порядков западных фронтонов Виньолы, Палладио имеет здесь, в отделении нефа, один большой порядок сцепленных колонн на высоких пьедесталах, поднимающихся через антаблемент небольшого порядка пилястр, который проходит по всему фронтому, достигая высоты нефов. Общая схема дает представление о средневековой органической композиции, но не имеет реального органического характера, относящегося к зданию.



Рис. 54.—Фасад Сан-Джорджо.

На фасаде Сан-Франческо делла Винья, также в Венеции, и выполненном тем же архитектором, повторен дизайн Сан-Джорджо с некоторыми заметными изменениями в деталях. В этом случае малый орден, так же как и больший, состоит из колонн, за исключением того, что на каждом углу место колонны занимает пилястра, и оба ордена поднимаются с одного уровня, меньший орден опирается на непрерывный подиум, а больший - на пьедесталы, которые являются продолжениями подиума. Антаблемент малого ордера здесь не сплошной, а прерывается нефовым отсеком, хотя его фрагмент вставлен в центральный проем этого отсека над небольшими колоннами, обрамляющими портал.



Рис. 55.—Реденторе, Венеция.

Схема Реденторе отличается от схемы Сан-Джорджо. В нем нет трансепта и нефов, но на месте нефов - ряд боковых часовен. Квадратная площадка перед святилищем покрыта куполом на маятниках, в то время как неф имеет бочкообразный свод, а боковые часовни имеют бочкообразные своды, оси которых перпендикулярны оси нефа. Из разделительных стен этих часовен через односкатные крыши над часовнями поднимаются попарно прочные опоры, встречающие выступы сводов нефа, как показано на общем виде экстерьера (рис. 55). Планировка ист-энда своеобразна. Круглая апсида выходит с северной и южной сторон площади, покрытой куполом, а изогнутая в плане колоннада, образующая святилище, ограничивает эту квадратную площадь с восточной стороны. За ним находится продолговатая ограда, восточная стена которой имеет изогнутую форму, а святилище окружено небольшими башнями. Интерьер украшен большим порядком коринфских колонн, по одной у каждого столба, опирающихся прямо на тротуар, а небольшие пилястры под архивольтами несут антаблементы, которые простираются до внешней стены, а от них отходят бочкообразные своды часовни spring. Антаблемент великого ордера не вмонтирован в стену и не сломан рессау, чтобы прикрыть колонны, как в Сан-Джорджо; но поддерживается колоннами и, таким образом, нависает над стеной с помощью поддерживающего пояса в середине каждого межколоннания, который образует замковый камень для арки внизу. Фасад Реденторе представляет собой вариацию фасада Сан-Джорджо с пьедесталами, отсутствующими в большом ордере, как и в интерьере, а за фронтоном есть мансарда, подобная мансарде маленькой церкви Святого Андреа Виньолы в Риме. Такова природа палладианской церковной архитектуры. Мы подробнее познакомимся с искусством Палладио, когда перейдем к рассмотрению более поздней гражданской и бытовой архитектуры эпохи Возрождения.

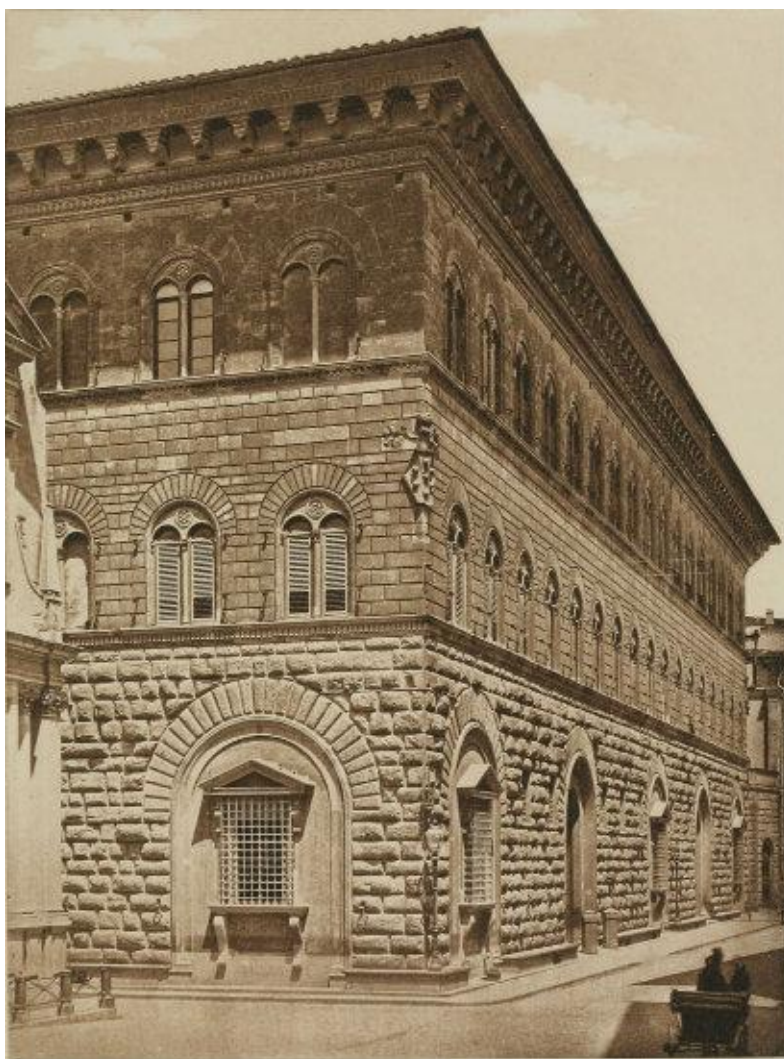
Нет необходимости множить примеры церковной архитектуры римского Возрождения, т.е. той архитектуры, которая приобрела свой характер главным образом под влиянием, действовавшим в Риме с начала шестнадцатого века. Ибо, хотя церкви этого стиля значительно отличаются друг от друга в деталях, по существу они сходятся в архитектурном решении, вытекающем из более тесного контакта с древними памятниками, хотя и не имеют строгого соответствия им. Описания незначительных различий в формах таких зданий и в составе их декоративных деталей утомительны, и к настоящему времени их приведено достаточно. Поэтому в следующей главе мы можем перейти к рассмотрению дворцовой архитектуры эпохи Возрождения.

ГЛАВА VI

ДВОРЦОВАЯ АРХИТЕКТУРА ФЛОРЕНТИЙСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Хотя неоклассические идеи в архитектуре впервые были воплощены именно в церковных зданиях, наиболее широко они были реализованы именно в огромных дворцовых домах. В начале пятнадцатого века роскошная жизнь стала преобладать среди высших слоев общества, и теперь во Флоренции возводились роскошные частные дома беспрецедентного масштаба. Действительно, в позднем средневековье были построены великолепные дворцы, которые были одними из главных украшений средневековых городов; но это были гражданские памятники, выражавшие общинный дух и художественную культуру своего времени. Такие здания, как Палаццо Веккьо во Флоренции, Палаццо Пабблико в Сиене, дворец герцогов в Венеции и многие другие, были материальным проявлением гордости муниципалитета и народной любви к красоте и приличиям в общественных памятниках. На эти здания были потрачены лучшие усилия мастеров, в то время как жилища самых богатых горожан были скромными по размерам, хотя часто прекрасными по дизайну.

Фото IV



Прекрасным примером ненавязчивого, хотя и величественного дома флорентийского патриция XIII века, сохранившегося до наших дней, является палаццо Моцци. Его двухэтажный фасад с широкими стенами над высоким цокольным этажом, с узкими струнными рядами простого профиля и умеренного выступа, хорошо облицованная каменная кладка с мелкими швами и простые оконные проемы характерной средневековой флорентийской формы, в которой наружный фасад заострен, а внутренний круглый (рис. 56), являются образцом архитектурной простоты, в то же время выражая высокое социальное положение его обитателей. В некоторых итальянских городах сохранилось несколько небольших домов, похожих по тишине и простоте дизайна, многие из которых подходят для нужд более скромных горожан. Несколько интересных примеров этого можно найти в Перудже. У них простые каменные фасады, с простыми рядами, обозначающими этажи, и окнами, в некоторых случаях полностью круглыми, арочными, в других - с выступами, заостренными дугообразным изгибом (рис. 57).

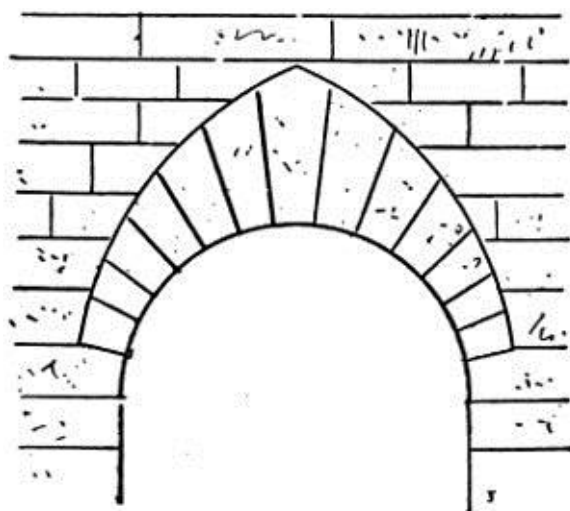


Рис. 56.

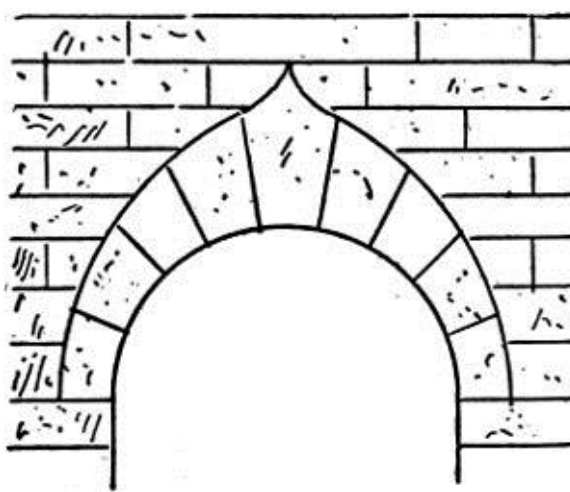


Рис. 57.

Но в начале XV века начали возникать обширные сооружения для частного использования, которые соперничали по масштабам и дорогостоящему великолепию с великими гражданскими памятниками прежнего времени. Первым из таких больших дворцов во Флоренции является тот, что сейчас известен как Риккарди, спроектированный архитектором Микелоцци для Козимо Медичи в 1430 году. Это величественное сооружение, и хотя в целом оно сравнительно невзрачно, по архитектурному облику оно во многих отношениях превосходит все те, что последовали за ним. Как и другие здания такого класса, в плане это сохранившийся древнеримский дом, имеющий форму прямоугольника, окружающего открытый двор. По высоте (Фото [IV](#)) здание имеет два этажа над высоким цокольным этажом и отличается величественной простотой дизайна и прекрасными пропорциями. В зданиях этого класса нет особой внутренней системы, которая требовала бы внимания до того, как можно будет понять внешний вид. В квартирах, как правило, плоские деревянные потолки, а там, где встречаются своды, как обычно в подвале, а иногда и на верхних этажах, они такого типа, что не требуют упоров в стену, поскольку толчки компенсируются толщиной стен и весом верхних этажей. Фасады Riccaldi не украшены фигурными орнаментами, но большой карниз имеет классическое профилирование, а на лепнине кровати - зубцы и другие классические детали, в то время как корону поддерживают модели полуклассической формы. Оконные проемы имеют совершенно средневековый характер в своих крупных чертах, и каждый состоит из круглой арки, охватывающей две арки меньшего размера с центральной шахтой и косяками, но шахты имеют сужающуюся форму с антазисом и _конге_ классического дизайна. Капители невзрачной формы, с канавчатым колокольчиком, оволо с орнаментом в виде яиц и дротики, перевернутыми коринфскими листьями в зависимости от угла наклона и коринфскими счетами в каждой. Отверстия одинаковы на каждом этаже, а их архивольты обработаны в средневековой итальянской манере, при этом экструдеры расположены выше по центру, чем интрадосы. Постепенная высота этажей и разнообразная обработка поверхностей стен с помощью грубой рустовки в цокольном этаже, гладкой рустовки в главном этаже и гладкой каменной кладки с близкими швами в верхнем этаже многое добавляют к красоте этого лучшего из дворцов раннего Возрождения. Следует отметить, что здесь, как и в итальянской домашней архитектуре эпохи Возрождения в целом, крыша не видна при ближайшем рассмотрении здания, а также отсутствуют мансардные окна или дымовые трубы. Климатические условия не требовали ни высокой крыши, ни каких-либо других особенностей, которые естественным образом развиваются в архитектуре более северных стран. Таким образом, общие очертания здания предельно просты, и его приятный эффект достигается благодаря тонким пропорциям и расположению частей. Также заметно, что внешне они неглубоки, что резко контрастирует с глубокими открытиями архитектуры позднего Возрождения. Это не только способствует созданию эффекта тишины, но и дает интерьеру максимум света — поскольку чем дальше расположено стекло, тем меньше на него будет отбрасываться тень, в то время как внутреннее стекло, особенно когда оно раздвинуто, отражает свет внутрь помещения.

Внутренний двор ренессансного дворца имеет сводчатые аркады с каждой из четырех сторон под нависающими верхними этажами. Эти аркады в Риккарди (рис. [58](#)) опираются на колонны классической формы с капителями композитного типа, но не отличаются особой красотой. Арки берут начало непосредственно из этих капителей и имеют классические профили, в то время как два ряда струн с интервалом, образующим подобие фриза, создают эффект антаблемента, проходящего над венцами арок.

Просторные апартаменты этих ранних флорентийских дворцов, как правило, изящны в своих пропорциях и просты в архитектурном решении. Однако они редко бывают хорошо освещены. Потолки находятся на большой высоте над сравнительно низкими окнами, и

окна расположены скорее для внешнего эффекта, чем для удобства внутри. Таким образом, хотя эти апартаменты величественны, они редко приспособлены для веселой жизни в помещении, и в северном климате они были бы невыносимо мрачными. Когда они используются, как это часто делается сейчас, в качестве галерей для демонстрации произведений искусства, они не очень хорошо служат, поскольку очень небольшие участки их обширных стен хорошо освещены, а расположение проемов часто такое, что они создают неудобный перекрестный свет и отражения.

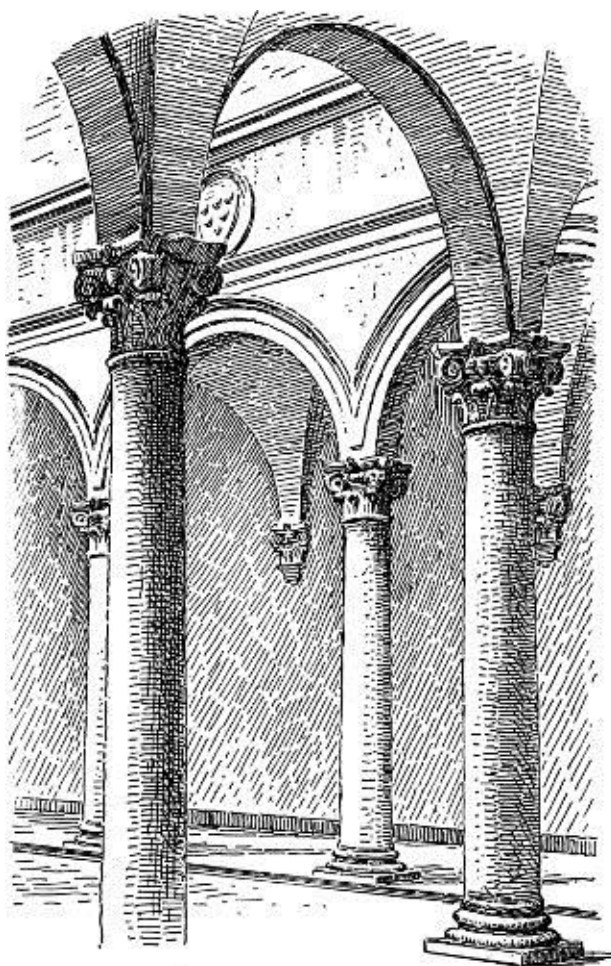


Рис. 58.—Двор Риккарди.

Вазари говорит нам, что “после Брунеллески Микелоцци считался самым последовательным архитектором своего времени и тем, кто разумно проектировал дворцы, монастыри или жилые дома”. А по поводу Риккарди он добавляет: “Тем более похвалы заслуживают ему, поскольку это был первый дворец во Флоренции, построенный в современной манере и имеющий расположение комнат, как полезных, так и красивых”.^[86] Он не объясняет, в чем заключается превосходная планировка “Риккарди”, и сомнительно, были ли эти замечания основаны на какой-либо определенной идее. Но как бы то ни было, здание действительно величественное и великолепное, имеет спокойный вид и по большей части лишено бессмысленных элементов.

Вряд ли какой-либо другой из флорентийских дворцов эпохи Возрождения сравнится с Риккарди по красоте и достоинству. Та часть Питти, которая была начата Брунеллески в 1435 году, хотя и столь же свободна от бессмысленных черт, почти слишком лысая, чтобы называться архитектурным проектом. Каждый этаж его длинного фасада такой же монотонный, как акведук Клавдия, на который он очень похож.

Фасад небольшого дворца под названием Строчино выполнен в стиле Риккарди и приписывается тому же архитектору. У него всего один этаж над высоким цокольным этажом, и оформление носит еще более средневековый характер, оконные арки имеют заостренную форму.

Палаццо Строчи, построенное в 1489 году Бенедетто да Маджано, построено по той же общей схеме, что и Риккарди, но менее достойно восхищения по своим пропорциям. Вазари рассказывает нам, что Маджано довел экстерьер почти до завершения, но внутренний дворик и большой карниз были работой Симионе Поллайuolo, известного как П Сопаса. Этот карниз, по его словам, был скопирован с древней модели в Риме, которую архитектор нарисовал и измерил с большой точностью, но здесь он увеличил масштаб, чтобы соответствовать пропорциям здания.^[87] Я думаю, можно сказать, что он слишком сильно увеличил его и что, как и карнизы большинства этих ренессансных дворцов, он слишком тяжелый. Дом Строчи, больше, чем любой другой из роскошных домов своего времени, имеет характер крепости, который указывает на беспокойное состояние Флоренции в пятнадцатом веке. Обширный цокольный этаж из массивной каменной кладки, без оконных проемов у самой земли, придает фасаду мрачный и отталкивающий вид и знаменует сохранение диких привычек феодальной жизни в эту эпоху развитой итальянской цивилизации и культуры.

Палаццо Пацци, ныне известное как Кваратези, приписывается Брунеллески, и в деталях окон видны следы его стиля. Он имеет ту же общую схему дизайна, что и предыдущие дома, и его этажи распределены с той же приятной градацией высот, которую мы заметили в Riccardi; но поверхности стен другие, они равномерно покрыты штукатуркой. Ряд небольших круглых отверстий с лепниной над окнами самого верхнего этажа, напоминающей окна барабана капеллы Пацци, по-видимому, являются еще одним свидетельством руки Брунеллески. Еще одним зданием в этом стиле, хотя и еще более простым внешне, с небольшими неразделенными проемами, является Палаццо Гонди, спроектированный Гильяно да Сан-Галло в конце пятнадцатого века. Аркады двора Гонди украшены очень элегантными коринфскими колоннами, а арки украшены декоративными замковыми камнями.

Примером другого типа флорентийского дворца раннего Возрождения является Палаццо Гуарданы, приписываемый Симоне Паллайuolo. Наверху есть открытая лоджия, а порталы и окна имеют круглую арочную форму с заостренными выступами. Это вполне разумный и подходящий итальянский стиль внутреннего строительства, и если бы его последовательно придерживались, без какой-либо примеси классических элементов, которые вскоре были введены, внутренняя архитектура Флоренции пятнадцатого и шестнадцатого веков могла бы заслужить наше безоговорочное восхищение. В простой и уместной схеме Палаццо Гуарданы была возможность для таких вариаций расположения, пропорций и деталей, каких требовали полезность и вкус, без какого-либо обращения к элементам неоклассицизма.

Вышеупомянутые здания, хотя и больше и элегантнее, чем частные дома средневековья, все же в своих основных чертах носят в основном средневековый характер. Но до того, как были возведены более поздние здания этого класса, возник другой этап проектирования дворцовой архитектуры, в котором дух Возрождения более ярко проявляется в применении классических ордеров к стенам фасадов. Это приложение, как хорошо известно, впервые появилось в Палаццо Ручеллаи, спроектированном архитектором Альберти и построенном сразу после середины пятнадцатого века. Мы уже (стр. [35-42](#)) видели кое-что об использовании Альберти классических ордеров в церковной архитектуре, и теперь мы должны подробнее рассмотреть влияния, которые определяли вкус публики, поскольку они

отражены в работах человека, который в целом сделал больше всего в эту раннюю эпоху для утверждения новых архитектурных идей. Альберти был ученым и человеком высокого социального положения. Как и у большинства культурных людей Флоренции, у него был вкус к изящным искусствам, но, как говорит нам Вазари, он “приложил все усилия не только для того, чтобы открыть принципы и пропорции античности, но и, будучи от природы склонным к этому, гораздо больше к писательству, чем к практике”.^[88] Таким образом, движущая цель его работы была в первую очередь археологической и литературной, а не художественной.

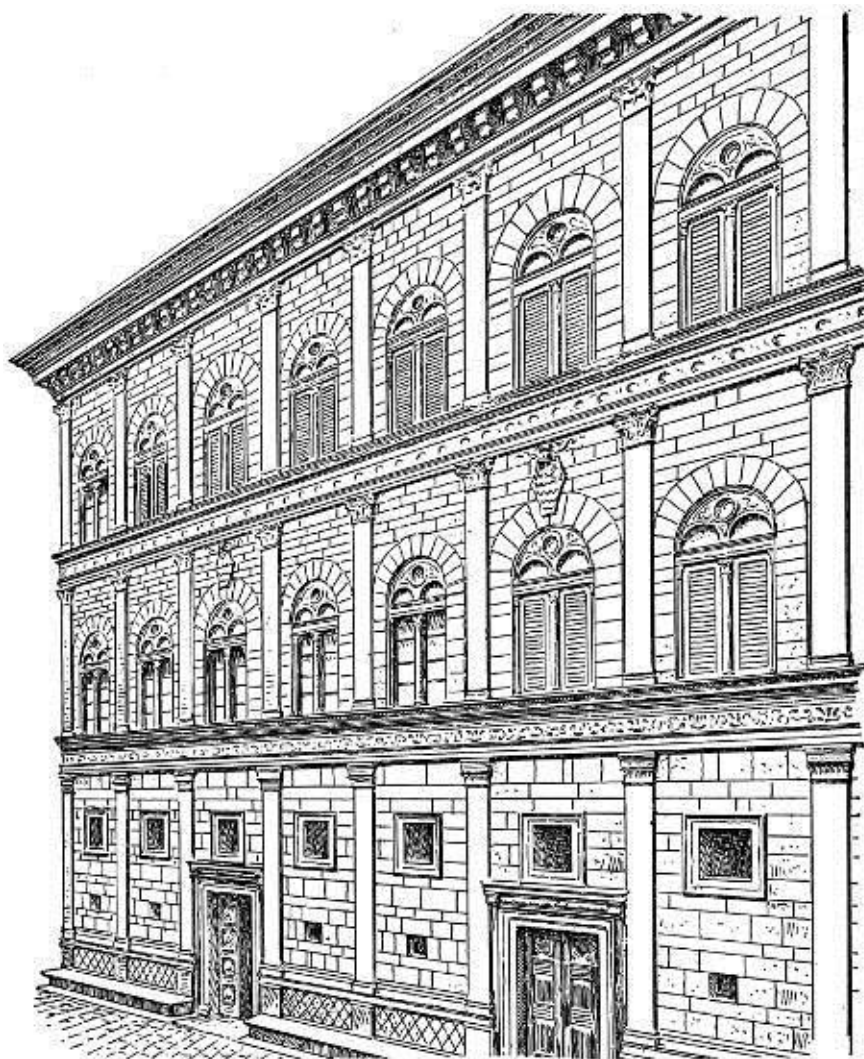


Рис. 59.—Фасад Ручеллаи.

Ручеллаи по форме во многом похож на Риккарди и другие здания своего класса, но вместо простых поверхностей стен, которые подходят для здания без каркаса, мы имеем ряд классических пилястр, разделяющих фасад каждого этажа на пролеты, которые ничему не соответствуют в реальной системе строительства (рис. 59). Таким образом, мы имеем здесь, в домашней архитектуре, пример того ложного использования ордеров, которое в церковной архитектуре впервые было введено в капелле Пацци. Классические тенденции Альберти здесь проявляются далее во введении миниатюрного антаблемента, проходящего через меньшие арки окон, и эти арки просто вырезаны рельефно на сплошном тимпане (рис. 59). Следует также отметить, что рустовка каменной кладки этого фасада не указывает на истинные стыки. Каменные блоки во многих случаях намного больше, чем кажутся, на них прорезаны каналы для имитации швов. Например, арка одного окна, которая, судя по

рустовке, состоит из четырнадцати вуссуаров, на самом деле имеет только три. Такое же несоответствие имитируемых швов истинным швам каменной кладки заметно и во многих частях фасада Риккарди, и я не знаю, насколько общим может быть такое отношение к архитектуре эпохи Возрождения.^[89]

Инициативе, данной Альберти таким образом, не сразу последовали все. Ордена не получили широкого распространения в фасадах домашней архитектуры до периода позднего Возрождения. Самые важные флорентийские дворцы второй половины пятнадцатого века, как мы видели на примере Строцци, не имеют классических порядков. Классические элементы этих зданий заключаются в таких деталях, как профилирование карнизов, введение зубцов и других подобных украшений, а также в капителях придворных аркад.

В начале шестнадцатого века архитектор Баччо д'Аньоло внес еще одно новшество в отделку фасадов дворца во Флоренции, чей проект для колокольни Санто-Спирито мы уже видели (стр. 82) в Палаццо Бартолини. Это заключалось в обрамлении окон небольшими орденами, увенчанными фронтонами (рис. 60). Милиция так отзывается об этом нововведении: "Это был первый дворец с окнами, украшенными фронтонами, и с колоннами в дверном проеме, несущими архитрав, фриз и карниз. Новинку, как и большинство других, сначала не одобряли, а затем боготворили. Все флорентийцы высмеивали Баччо за этот новый стиль архитектуры не только словами, но и сонетами и шутливыми приспособлениями, прикрепленными к зданию, дразня его за то, что он превратил церковь во дворец".^[90] В остальном, хотя Баччо д'Аньоло не украсил стены этого здания орденами, он обозначил этажи антаблементами и разместил по углам рустованные пилястры.

С течением времени дух демонстрации в домашней архитектуре усиливался. Здания, подобные Riccardi, своим замечательным характером обязаны в значительной степени своей умеренности. Хорошо известное замечание Вазари^[91] о том, что Козимо Медичи отклонил проект этого здания, подготовленный Брунеллески, на том основании, что столь роскошное жилище для частного лица могло вызвать зависть, указывает на более скромные чувства и чувство пригодности, которые пока еще сдерживали дух показухи. Но хвастовство Филиппо Строцци о том, что он сделает так, чтобы его огромный дворец превосходил все остальные по великолепию, выдает амбиции, которые руководили более поздними строителями великих домов эпохи Возрождения.

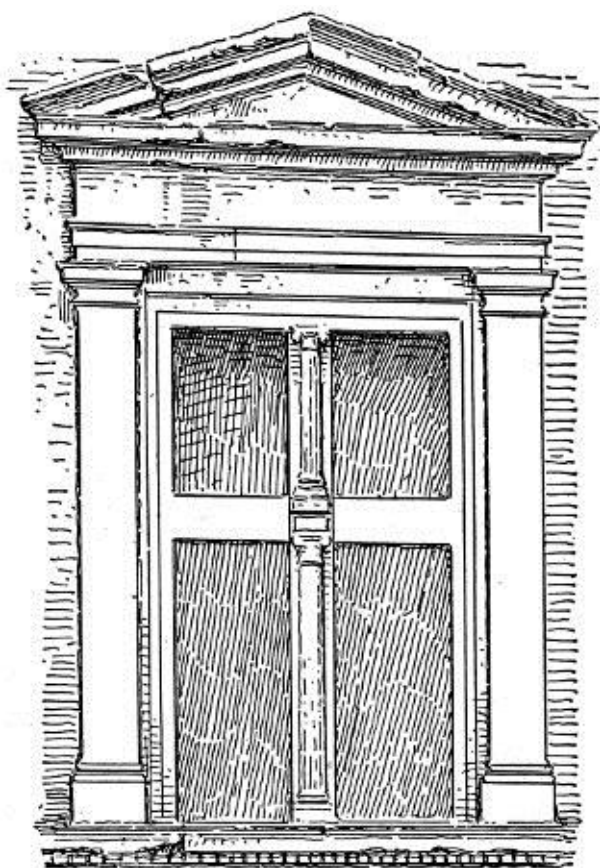


Рис. 60.—Витрина Бартолини.

К началу шестнадцатого века энергия Флорентийской республики иссякла, и ее художественное господство пошло на убыль. Лоренцо Медичи умер, и главное место художественной деятельности, как мы уже видели, было перенесено в Рим, где условия сильно отличались от тех, что были во Флоренции в прежние времена. Идеалы и устремления еще больше изменились, и стремление к материальному великолепию более чем когда-либо стимулировалось приземленными амбициями роскошного и расточительного общества. Таким образом, в связи с уже рассмотренной более поздней неоклассической церковной архитектурой возникло соответствующее движение в возведении роскошных дворцовых домов, хотя еще некоторое время дворцовая архитектура сохраняла большую часть прежней умеренности в дизайне. Великие римские дома начала шестнадцатого века обладают достоинством и величием, которые значительно компенсируют их несоответствие друг другу. Как мы увидим в следующей главе, римское влияние не приносило своих полных плодов, пока не появились такие люди, как Сансовино, Виньола и Палладио.

ГЛАВА VII

ДВОРЦОВАЯ АРХИТЕКТУРА РИМСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Одним из первых великих римских дворцовых домов эпохи Возрождения является так называемая Канцеллерия, которая вместе с Палаццо Жиранд Торлония аналогичного дизайна приписывается Браманте. Однако считается, что строительство было начато до того, как Браманте поселился в Риме, но не исключено, что он мог приложить руку к его проектированию и строительству позже, когда работал над церковью Святого Петра. Некоторое основание для веры в его авторство фасада можно найти в некоторых его основных чертах, которые напоминают, с одной стороны, те, что характерны для архитектуры раннего Возрождения на севере Италии, где Браманте получил свое раннее образование, а с другой - работы Альберти, под влиянием которого, разумно предположить, он находился в Мантуе. Североитальянские особенности^[92] - это окна главного этажа (рис. 61), которые не разделены и обрамлены пилястрами с архивольтами, увенчанными карнизами на обшитых панелями шпандрелях, и дисками в стене над окнами, в то время как элементы, имеющие сходство с работой Альберти, - это ряды пилястр, прикрепленных к стенам, как в Ручеллаи Флоренции. Но Браманте, если это его проект, пошел еще дальше в соответствии с римской античностью, установив подиум под каждым орденом, как в Амфитеатре Флавиев. Он также расширил предложенное Альберти расположение пилястр в храме Санта-Мария-Новелла, установив их попарно по всему фасаду вместо того, чтобы размещать на равном расстоянии друг от друга. Таким образом, он установил способ обработки, которому впоследствии широко следовали, со многими вариациями, в дворцовых фасадах. Среди инноваций эпохи Возрождения в использовании ордеров это одно из самых заметных. В древнегреческом обиходе колонны ордена располагались на равном расстоянии друг от друга, за исключением исключительных случаев, когда центральное межколонное пространство значительно расширилось, чтобы обеспечить более просторный проход, как в Пропилах в Афинах. Римляне в своих триумфальных арках увеличили ширину центрального пространства, но никакое другое неравенство расстояний не является обычным явлением в древнем искусстве.

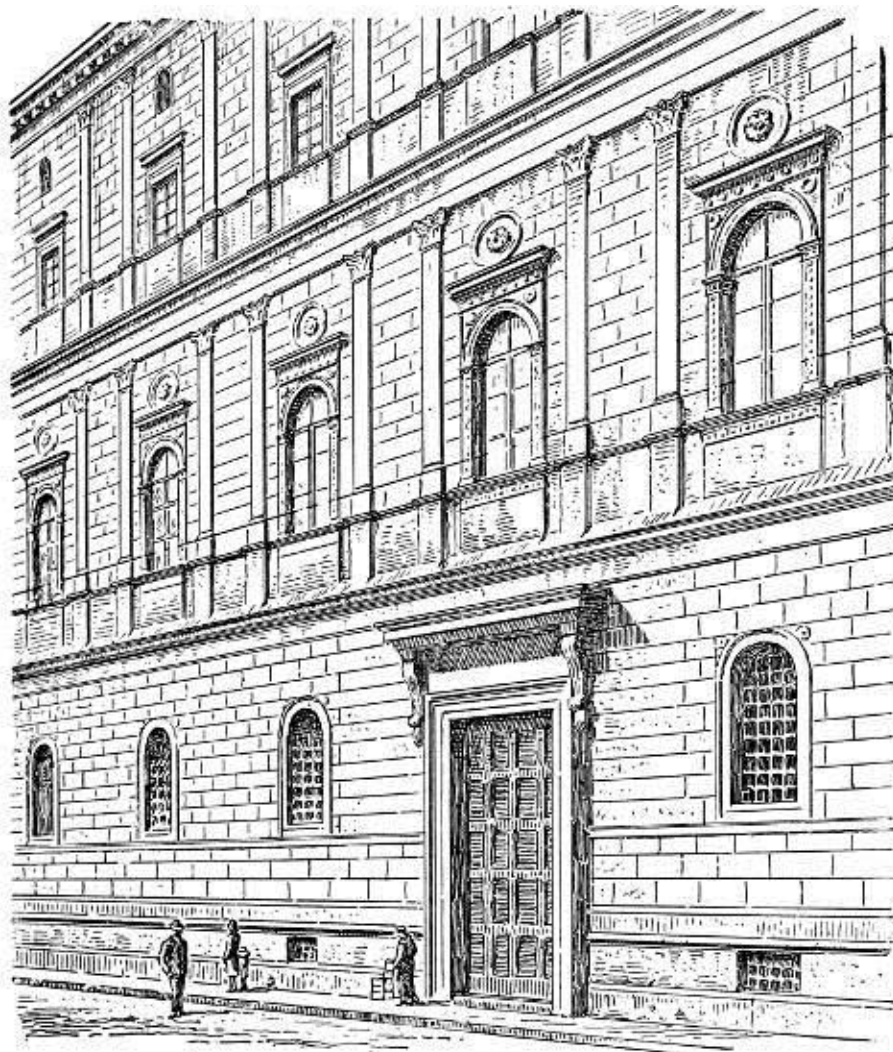


Рис. 61.—Фасад Канцеллерии, Рим.

Фасад Канцеллерии имеет особенность, которая не является распространенной в итальянской архитектуре, а именно небольшое выдвигание стены с каждого конца вперед, образуя выступающие ниши, как в павильонах замков французского Возрождения. Однако выпуклость этих бухт очень незначительна и едва заметна при общем виде спереди. Схема верхнего фасада поразительно напоминает схему Ручеллаи, за исключением только что отмеченных моментов; но цокольный этаж отличается отсутствием какого-либо порядка, его рустованная стена не нарушена, за исключением порталов, которых здесь два, и ряда небольших арочных оконных проемов. Только один из этих порталов принадлежит оригинальному дизайну. Этот, показанный на иллюстрации, отличается величественной величиной и прекрасными пропорциями. Его косяки и перемычка профилированы строгой классической лепниной, а венчает карниз на консолях с фризом между ним и перемычкой. Он является продолжением порталов Альберти в Ручеллаи и имеет почти греческую чистоту дизайна, хотя и отличается от греческого портала более выраженным характером карниза, введением фриза, большим развитием консолей и вертикальными косяками, которые в греческом дизайне были бы наклонены внутрь. Сравнение с порталом Эрехтеума проиллюстрирует сходство и различие. Другой портал, по-видимому, является интерполяцией более позднего времени. Порядок дорических колонн, обрамляющих арку, противопоставлен двойному порядку дорических пилястр, которые в целом поддерживают балкон и образуют схему, характерную для позднего Возрождения.

Двор Канцеллерии имеет аркаду из двух сводчатых этажей. Эти аркады поддерживают нависающий верхний этаж и мансарду, которые объединены единым порядком пилястр, расположенных не попарно, как на внешнем фасаде, а равномерно.

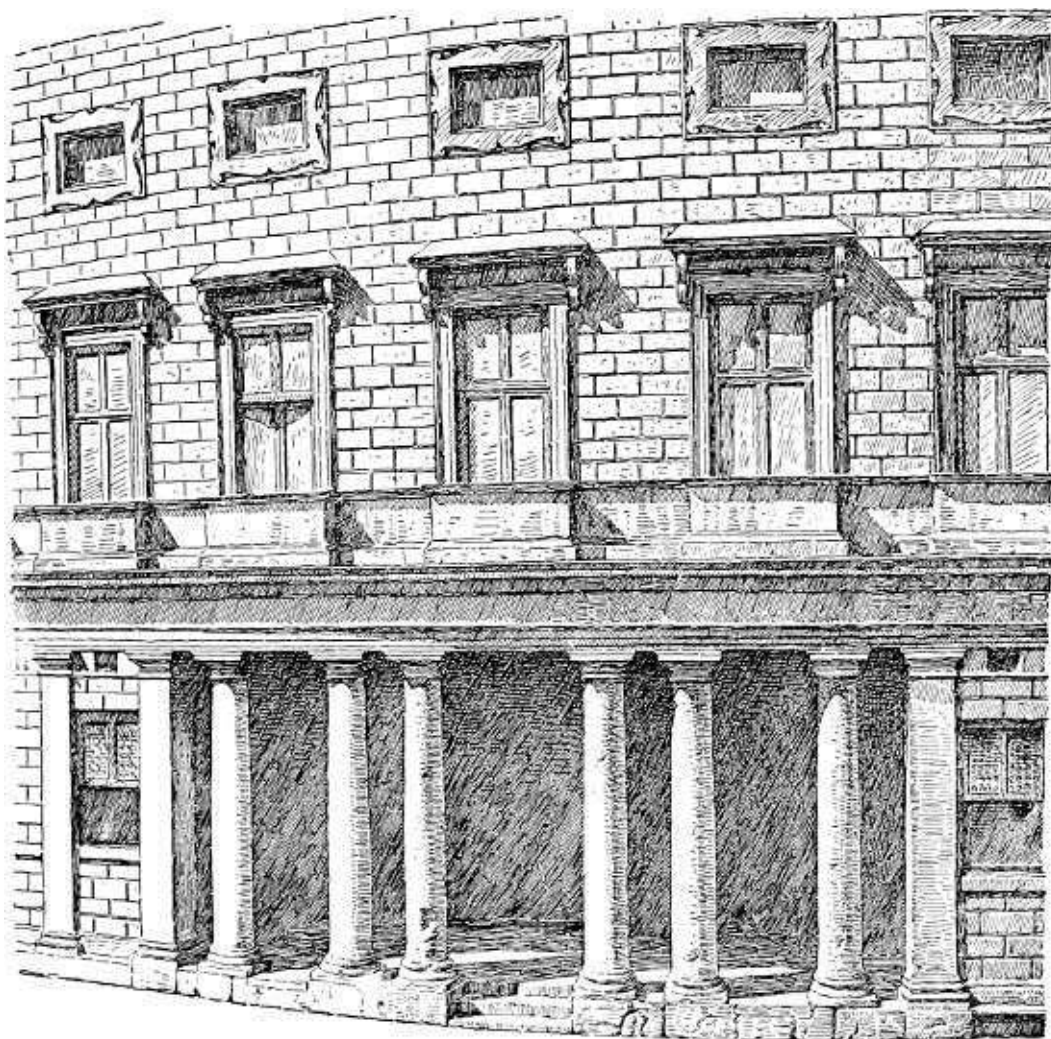


Рис. 62.—Портик Массими, Рим.

В Риме, как и во Флоренции, многие великие дворцы не имеют четких ордеров, разделяющих поверхности стен на пролеты. Например, следующий по значимости дворец Массими, спроектированный Бальдассаре Перуцци и построенный в начале шестнадцатого века, имеет порядок только на цокольном этаже, в то время как стена над ним не нарушена даже струнными рядами. В соответствии с линией улицы, на которой он стоит, фасад Массими изогнут в плане. Широкий утопленный портик (рис. 62) послужил основанием для введения отдельно стоящего дорического ордера, и в продолжение этого порядка вдоль стены цоколя с обеих сторон выстроен ряд зацепленных дорических пилястр. И колонны, и пилястры здесь снова расположены парами, причем узкие промежутки уже, чем в Канцеллерии, а в портике промежутков на оси, противоположной portalу, шире, чем другие широкие, при этом на каждом конце колонна обязательно соединена с пилястрой. Простые стены верхних этажей равномерно обшиты деревом и имеют гладкую облицовку. Окна основного этажа обрамлены лепниной спокойного классического профиля, имеют простые карнизы на консолях и расположены на подиуме с решеткой под каждым окном. Выше расположены два яруса небольших продолговатых прямоугольных окон с картушными рамами. Детали этого фасада отличаются большой изысканностью и демонстрируют

влияние Альберти. Римско-дорический ордер портика отличается простой красотой. Фасад колонн более умеренный, чем это принято в дизайне позднего Ренессанса, и свет падает на их округлые поверхности, поскольку они рельефно выделяются на фоне темной пустоты крыльца, создавая восхитительный эффект. Фасад в целом однообразен, но в нем чувствуется архитектурная сдержанность, которая достойна похвалы.

Фасад Палаццо Фарнезе работы Антонио да Сан Галло младшего, самого величественного из римских дворцов, снова не обременен орденами. Цокольный этаж сравнительно низкий, и все три этажа фактически имеют почти одинаковую высоту. Стены кирпичные с рустованными выступами из камня, а центр подвала занимает простой портал из рустованного камня раннего флорентийского стиля с рельефом. Куайны предполагают влияние рустованных пилястр на углы дворца Бартолини во Флоренции, и Сан-Галло пошел дальше вслед за Баччо д'Аньоло, архитектором Бартолини, введя небольшие заказы с фронтонами для обрамления окон верхних этажей. Но вместо пилястр он заменил зацепленные колоннеты на высоких пьедесталах, а в главном этаже заставил угловые фронтоны чередоваться с изогнутыми. Этот способ оформления дверей и окон с тех пор стал настолько распространенным, что обычно не вызывает сомнений в его уместности. Однако это оправдано только принципом, общепринятым архитекторами эпохи Возрождения, согласно которому конструктивные элементы могут использоваться в декоративных целях без какого-либо структурного значения или выражения в гармонии с характером здания, к которому они применяются. Но этот принцип не находит поддержки ни в одной из самых благородных архитектурных систем - греческой, византийской или готической. Конструктивные элементы могут использоваться достаточно должным образом, в первую очередь в декоративных целях, когда они имеют характер, соответствующий реальной конструктивной системе, в которой они используются. Глухие аркады и сводчатые архиволты порталов романской и готической архитектуры в значительной степени имеют такую природу;^[93] но окружать окна огражденного сооружения, такого как Фарнезе, колоннами и антаблементами, нанесенными на поверхность стены, является архитектурным решением. Еще одно варварство наблюдается в окнах верхнего этажа, которые, как говорят, были спроектированы Микеланджело, и тот факт, что они похожи на верхние окна церкви Святого Петра, подтверждает эту атрибуцию. Эти окна Фарнезе арочные, и венцы арок возвышаются над капителями боковых колоннеток, так что антаблемент, опирающийся на эти капители, не может проходить над ними. Поэтому полные антаблементы опущены, блоки антаблемента установлены на капители для поддержки наклонных карнизов фронтонов (рис. 63). Это создает плохую композицию, потому что моделируемая структурная система в действительности была бы ненадежной из-за отсутствия связующего элемента, который антаблемент должен образовывать в такой схеме. Глаз инстинктивно чувствует, что карнизы фронтона стремятся выпячиваться так, чтобы опрокинуть поддерживающие колоннеты. Это правда, что в окнах главного фасада (рисунок взят из окна на боковой стороне здания) карниз блока антаблемента возвращается к стене над аркой; но он так далеко отступил и так незаметен, что не завершает должным образом треугольник фронтона. Прецеденты многих из этих ренессансных aberrаций дизайна можно найти в древнеримском искусстве, и именно эта aberrация прослеживается в Баальбеке, где на уже замеченном фронтоне (стр. 95) антаблемент, а также наклонный карниз сломаны, средняя часть отодвинута назад в плоскости стены, а части над поддерживающими пилястрами образуют перекиды. Но я не знаю ни одного древнего примера, в котором антаблемент был бы полностью удален между рессо, если только тот, что изображен Серлио^[94] (воспроизведен на рис. 64), не является древним. Он не говорит, что это так, но он описывает это среди других вещей, которые он называет древними, и говорит, что нашел это между Фолиньо и Римом, и что это демонстрирует архитектурную лицензию, потому что архитрав сломан аркой.

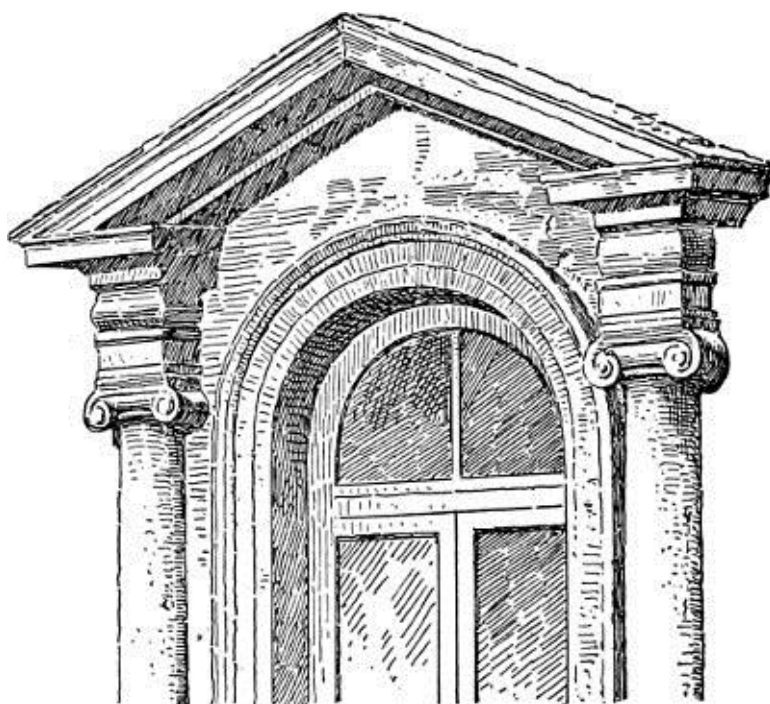


Рис. 63.—Витрина Фарнезе.

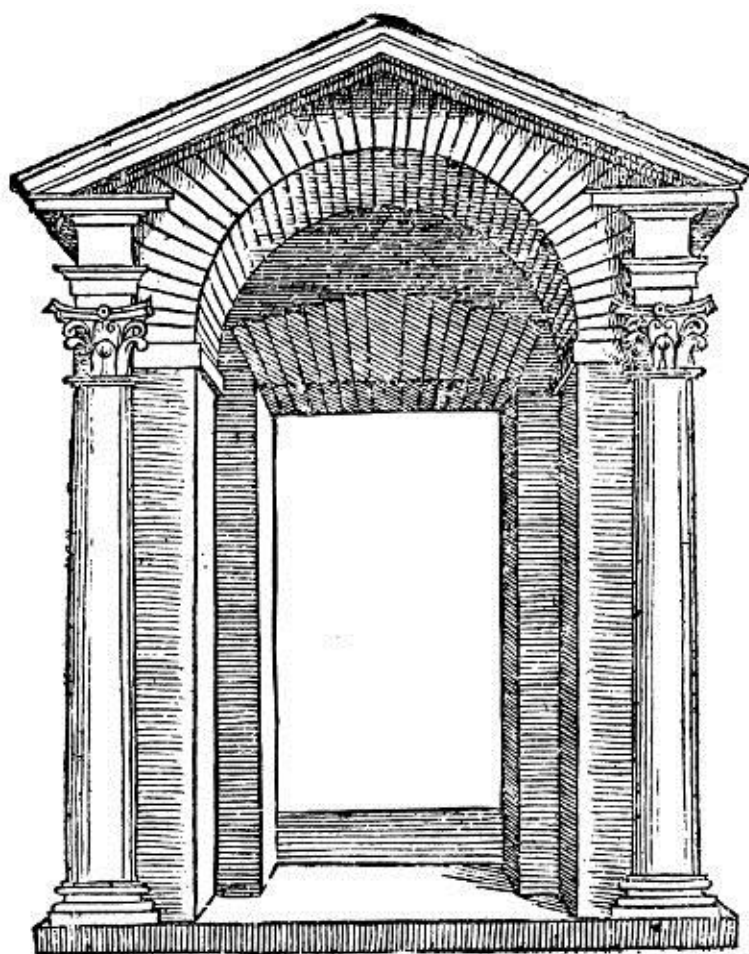


Рис. 64.—Портал из Серлио.

При дворе Фарнезе мы видим откровенное возвращение к древнеримскому сочетанию арки и антаблемента с дорическим ордерам в цоколе, ионическим ордерам над ним и порядком коринфских пилястр на верхнем этаже. Там, где таким образом используются зацепленные ордера внутри прямоугольника, обычно часть пилястры устанавливают под углом, как это сделал здесь архитектор. Но трактовка капитала под этим углом зрения становится проблемой, которую невозможно преодолеть полностью удовлетворительным образом. Особенно это касается случаев, когда используется ионический ордер, как в основной истории этого суда. Здесь необходимо иметь части двух капителей на угловой планке пилястры, чтобы с каждой стороны могли быть подпорки, параллельные подпоркам других капителей колоннады, к которой она принадлежит, и спирали с каждой стороны, обращенные в том же направлении, что и другие в том же ряду. Таким образом, две спирали должны быть соединены вместе с неудобным эффектом. Еще одна неловкость, возникающая из-за такого неправильного использования ордера, заключается в соединении трех опорных элементов по углам, торцевой колонны каждой примыкающей колоннады и пилястры, установленной под углом, под которым они сходятся.

Более ранний пример римской арки и антаблемента, примененный к непрерывной аркаде, встречается в Риме в монастыре Санта-Мария-делла-Паче, дизайн которого приписывают Браманте. Верхний этаж этой аркады заслуживает внимания как имеющий ритмическую схему, типичную для средневекового дизайна, воплощенную в неоклассическую композицию. В этом этаже нет арок, но простой антаблемент опирается на квадратные опоры, возвышающиеся над опорами первого этажа, с пилястрами на лицевой стороне каждой, и в каждом интервале находится небольшая круглая колонна, возвышающаяся над венцом арки внизу. Но это чередование больших и малых, сложных и простых элементов не имеет никакого значения, кроме как для декоративного эффекта. В средневековом дизайне более крупные элементы выполняли бы функцию поддержки более тяжелых грузов, и ритмичное расположение, таким образом, имело бы в первую очередь структурное значение.

После начала шестнадцатого века в Италии, как уже отмечалось, было мало гениальных архитекторов высокого уровня. Поздняя архитектура эпохи Возрождения - это работа людей, не обладающих подлинным художественным вдохновением, хотя многие из них испытывали большой энтузиазм по отношению к тому, что они считали истинными принципами искусства, и безграничное рвение в его применении. Нам будет достаточно рассмотреть несколько типичных примеров более поздних форм дворцового дизайна, созданных такими людьми, как Сансовино, Санмикеле, Виньола, Палладио и Скамоцци. Все эти люди теоретически основывали свою практику, как мы видели, на трудах Витрувия и на тщательном изучении архитектурных остатков римской древности; и почти все они написали трактаты о своем искусстве, которые легли в основу большинства современных практик.

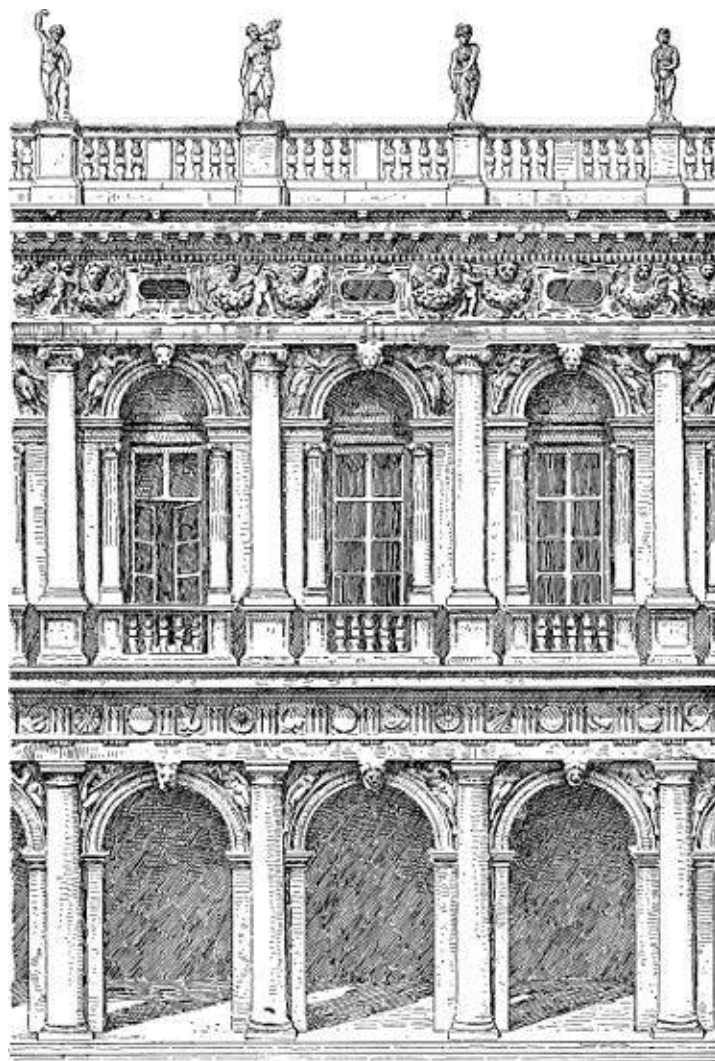


Рис. 65.— Часть фасада Библиотеки Святого Марка.

Якопо Татти, по имени Сансовино, отправился в Рим в начале шестнадцатого века в компании Джулиано де Сан Галло и там подружился с Браманте^[95], под влиянием которого он приобрел то исключительное пристрастие к классическим формам, которое мы находим отраженным в его искусстве. Приехав во Флоренцию, нам не сообщается, в каком году, он спроектировал фальшивый фасад из дерева для кафедрального собора Санта-Мария-дель-Фьоре, который, как говорят, вызвал восхищение папы Льва X.^[96] Этот инцидент знаменателен для духа времени, и подобные архитектурные подделки широко использовались архитекторами позднего Возрождения. Наиболее важные работы Сансовино находятся в Венеции, где он построил знаменитую Библиотеку Святого Марка, так называемую Лоджию Кампанилы, Палаццо Корнаро и несколько других крупных зданий.

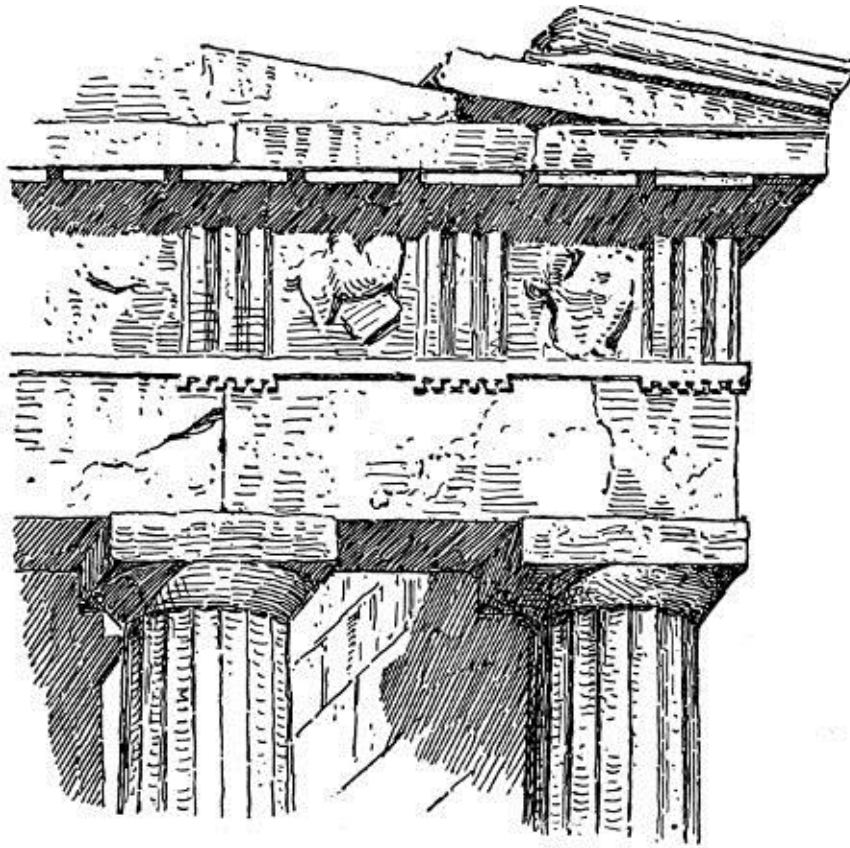


Рис. 66.— Угол Парфенона.

Фасад Библиотеки Святого Марка состоит всего из двух этажей, включая цокольный этаж, и они украшены соответственно дорическим и ионическим ордерами (рис. [65](#)); первой заметной особенностью этого дизайна является его очень витиеватый характер. Вырезы глубокие, ордена выполнены с высоким рельефом, а фриз и арки украшены эффектной орнаментальной резьбой. Милиция говорит^[97], что в дорическом порядке этого фасада Сансовино попытался решить проблему, которая беспокоила всех итальянских архитекторов, а именно, как сделать так, чтобы ровно половина метопы приходилась на конец фриза. Греки поместили триглиф под углом, но при этом им пришлось пожертвовать единообразием, поскольку этот угловой триглиф приходился на одну сторону угловой колонки, а не на ее центр, как у других триглифов серии (рис. [66](#)). Это сделало необходимым удлинить последний метоп и сузить последнее межколоночное пространство. Римляне поместили последний триглиф над центром угловой колонны и, таким образом, были вынуждены придать углу менее половины метопа (рис. [67](#)), хотя они обеспечили единообразие во всех остальных частях. Фриз, однако, теперь имел вид незавершенности с каждого конца, как будто что-то произвольно отрезано от одного из своих элементов. Архитекторам эпохи Возрождения, по-видимому, не понравился этот узкий участок метопы в конце фриза, и они искали способ сделать его ровно наполовину. Это, как рассказывает нам Милиция, Сансовино сделал в Библиотеке Святого Марка, удлив фриз настолько, чтобы придать фрагменту метопы желаемую ширину. Обращаясь к самому проекту (рис. [68](#)), мы обнаруживаем, что это вынудило его установить квадратную опору с пилястрой на лицевой стороне под углом. Об этом устройстве Милиция замечает, что это было безумием.^[98]

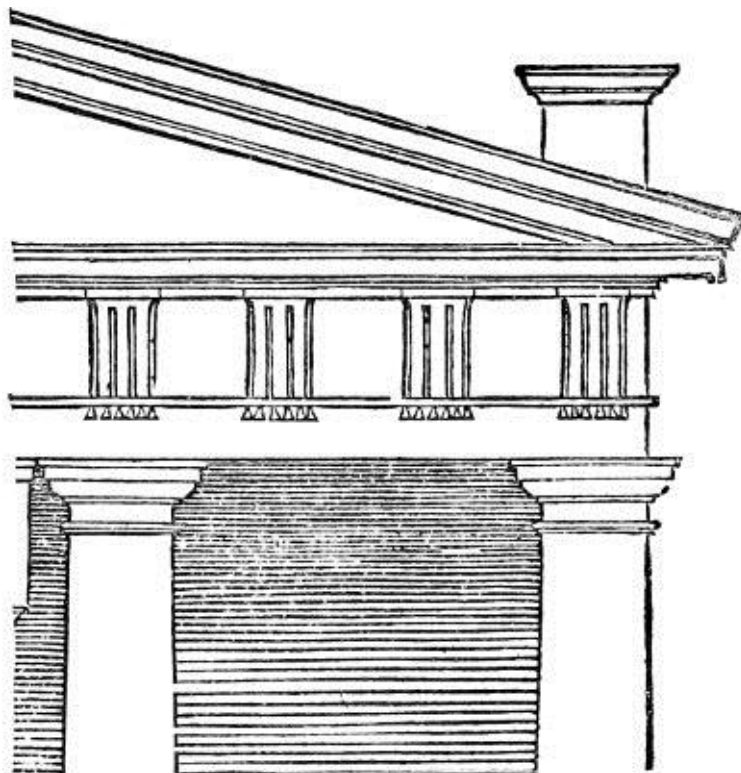


Рис. 67.—Римский угол.

В общей схеме этого фасада (рис. 65) Сансовино повторяет схему античного театра Марцелла, свободно внося дополнительные дополнения. В оформлении цоколя он отошел от строгой простоты римского образца, добавив лепнину и краеугольные камни к архивольтам, рельефы к шпандрелям и диски к метопам фриза. Но все это сделано с похвальным чувством широты эффекта. В порядок верхнего этажа он внес более яркие дополнения, наиболее заметным из которых является установка небольших отдельно стоящих колонн с каждой стороны пирса для установки архивольта - нововведение, которому последовали Палладио и многие более поздние архитекторы. Наименее примечательными чертами дизайна являются фриз верхнего порядка, который расширен сверх всяких допустимых пропорций, и декоративная балюстрада над главным карнизом. Фриз украшен незлегантными горельефными фестонами и пронизан продолговатыми окнами, выходящими на низкий верхний этаж, который окружает антаблемент. Колонны верхнего порядка, а также отдельно стоящие колоннетты подняты на обшитые панелями пьедесталы, а перед каждым оконным проемом образованы балконы с балюстрадами. Эта роскошная схема в полной мере воплощает идеал, к которому стремились дизайнеры эпохи Возрождения под римским влиянием шестнадцатого века, и она была широко воспроизведена, с различными незначительными изменениями, в гражданской архитектуре всех частей Европы.

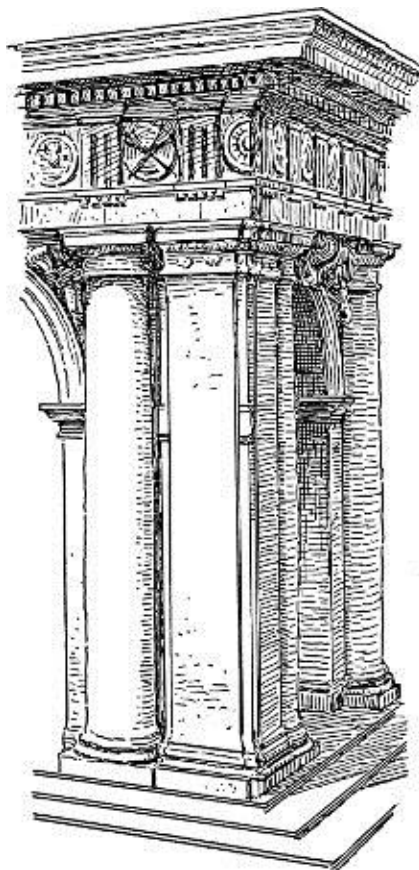


Рис. 68.—Угол Библиотеки Святого Марка.

Как фасад Библиотеки Святого Марка основан на фасаде древнего театра Марцелла, так и Лоджетта Кампанилы является адаптацией схемы Арки Тита, расширенной до трех арок и обогащенной статуями и рельефами в соответствии с витиеватой фантазией того времени. Но хотя схема явно заимствована из Арки Тита, пропорции частей сильно отличаются и гораздо менее достойны восхищения. Ордер сделан ниже, а аттик выше. Арка Тита - самая изящная по пропорциям из всех римских триумфальных арок и самая величественная по монументальной простоте. Изменения Сансовино и декоративные дополнения портят композицию и не соответствуют дизайну здания, к которому она пристроена. Такой дизайн не мог иметь должного отношения к подобному зданию. Прикреплять какую-либо схему римской триумфальной арки к основанию средневековой башни - архитектурный абсурд.



Рис. 69.—Палаццо Корнаро.

В схеме Палаццо Корнаро ионический ордер и обрамление коринфского ордера в круглых окнах верхних этажей. Колонны этих ордеров установлены парами, каждая пара имеет общий цоколь и пьедестал. На боковых стенах здания эти порядки возвращены в виде одного пролета, который объединяет четыре колонны под углами с неуклюжим эффектом. Фриз самого верхнего антаблемента расширен, как в Библиотеке Святого Марка, но его поверхность простая, за исключением ряда овальных проемов, которые освещают низкий чердак. Высокий рустованный цокольный этаж, включающий мезонин, имеет окна с квадратными головками, обрамленные рустованным дорическим ордером, опирающимся на выступающий подоконник, поддерживаемый простыми консолями; и над каждым из них низкое прямоугольное окно, обрамленное удлиненными консолями на квадратных блоках, установленных на антаблементах окна внизу, освещает мезонин. Изогнутый фронтон над каждым из нижних окон, между блоками, поддерживающими боковые элементы окон выше, придает дополнительную неуклюжесть общей схеме (рис. [69](#)). Варварские композиции, подобные этой, теперь стали частым явлением в архитектуре позднего Возрождения. В то время как дизайнеры устраняли средневековые формы более полно, чем это делали их предшественники, они в то же время более широко отходили от классических моделей и вводили множество чудовищных композиций, от влияния которых сильно пострадало современное искусство.

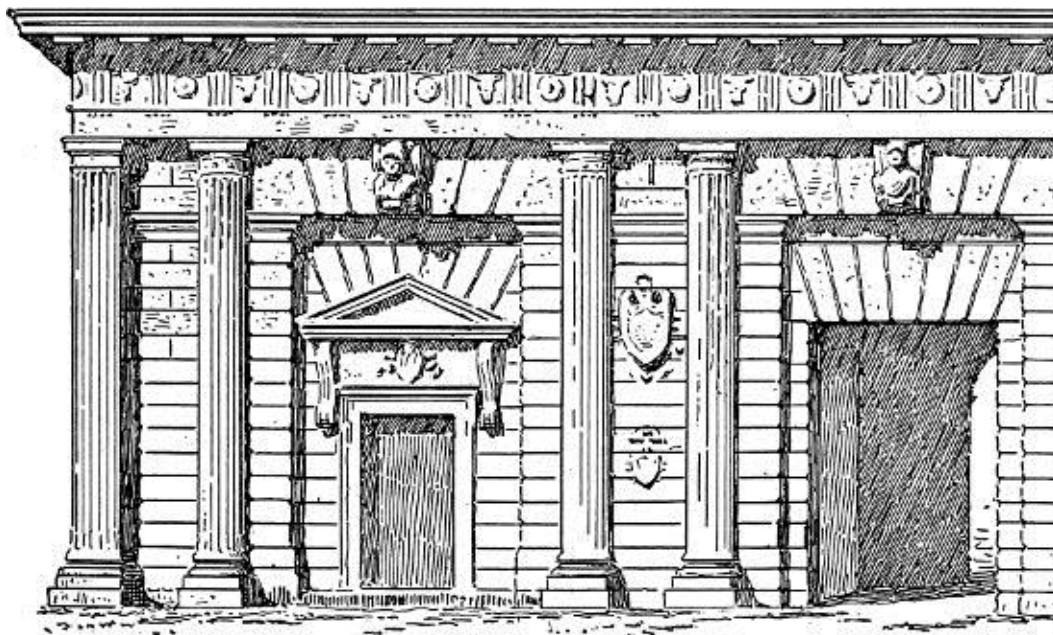


Рис. 70.— Два отсека Порты дель Палио.

Работы Санмикеле демонстрируют столь же исключительное использование классических черт, с такой же свободой в их деформации и использовании новыми и неуклюжими способами. В веронских воротах дель Палио, характерном примере его творчества, он использовал псевдорический ордер, в котором колонны выполнены в ионическом стиле с желобками между каналами и подняты на тяжелых квадратных постаментах. Колонны расположены попарно, разделяя фасад на три широких интервала и четыре узких (рис. 70), и каждое широкое пространство имеет большое прямоугольное углубление, перекрытое плоской аркой, со скульптурным замковым камнем в виде консоли под антаблементом ордена. На уровне софита этой арки стену венчает карниз, проходящий за колоннами. Центральный отсек имеет большой прямоугольный портал без наличников, а в каждом боковом отсеке находится небольшой дверной проем, обрамленный классическими наличниками и фронтоном на консолях. Над каждым из этих проемов находится вторичная плоская арка с глубокими вуссуарами, доходящими до потолка верхнего проема. Пилястры заменяют колонны по углам фасада, а стены рустованы. На фасаде противоположной стороны схема разнообразна и более проста. Колонны ордена расположены так же, как и раньше, но вместо рифленых они рустованы, как и стены, и не имеют оснований, в то время как большой проем в виде круглой арки с фальшивой лепниной и простым замковым камнем заполняет каждый широкий промежуток.

Из дворцовых фасадов Санмикеле лучшим в Вероне, я думаю, является фасад Палаццо Каносса, где над высоким цоколем, отделанным рустом, он разместил неглубокий ряд коринфских пилястр, расположенных парами, близко друг к другу, на подиуме с рессавтами. Этот порядок охватывает как главный этаж, так и низкий этаж над ним и отличается значительной элегантностью. Весь фасад широкий и спокойный, за исключением тяжелой балюстрады с эффектными статуями, которая его венчает. При рассмотрении этих различных композиций будет видно, что диапазон воплощенных в них эксцентричностей дизайна столь же велик, как и в произведениях раннего Возрождения, хотя в них меньше средневековых черт. Например, Палаццо Помпеи алла Виттория, также работы Санмикеле, имеет дорический ордер над простым рустованным цоколем, как у Порты дель Палио, но с колоннами, расположенными на равном расстоянии друг от друга, за исключением того, что центральное межколонье сделано шире остальных в соответствии с шириной портала под

ним, а пилястра соединена с колонной на каждом углу. Промежутки между колоннами занимают простые округло-арочные окна, а под антаблементом ордена над венцом каждой арки установлен поясok в виде скульптурной головы. Простые окна подвала имеют неуклюжие прямоугольные подоконники на консолях.

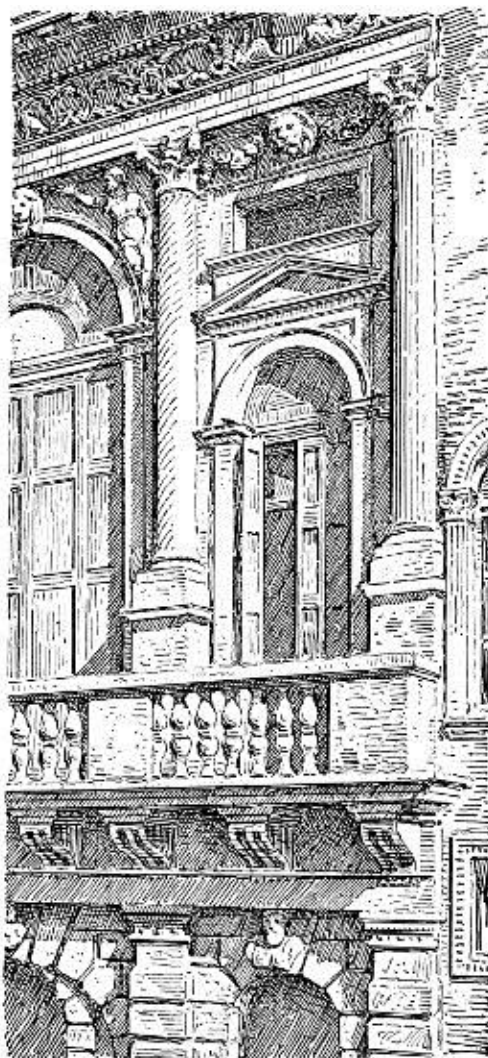


Рис. 71.—Дворец Бевилаквы.

Более сложным проектом того же архитектора является фасад Палаццо Бевилаквы (рис. [71](#)). Здесь ряд рустованных дорических пилястр, поддерживающих антаблемент с желобчатыми консолями на месте триглифов, и карниз, увенчанный балюстрадой, образующей балкон на верхний этаж, делит стену подвала на попеременно широкие и узкие пролеты. Круглое арочное окно в каждом проеме украшено тяжелым замковым камнем в виде скульптурного бюста, который одновременно образует пояс на антаблементе. Неравномерное расположение пилястр приводит к неуклюжей неравномерности расположения желобчатых консолей, которые выполняют функцию триглифов на фризе. Одна из них установлена по центру каждой пилястры, и в широких промежутках между ними можно разместить по три пилястры, в то время как в узких промежутках слишком много места для одной и недостаточно для двух. Дизайнер выбрал только один вариант, и эффект большего расстояния между узкими нишами одновременно неприятен и неклассичен. Верхний этаж имеет еще более барочный характер. Коринфский ордер с колоннами попеременно прямой и спиральной формы, расположенными в соответствии с пилястрами цоколя и поднятыми на пьедесталы, обрамляет ряд круглых арочных окон,

которые попеременно большие и маленькие в соответствии с величиной интервалов. Окно каждого широкого проема почти заполняет пространство, окруженное орденom, а краеугольный камень в арке образует поясok для антаблемента, в то время как шпандрели украшены скульптурами с высоким рельефом на манер римских триумфальных арок. Над меньшей аркой в каждом узком проеме рельефны шпандрели, увенчанные фронтоном, увенчанным горизонтальным карнизом на неглубоком уступе, соответствующем карнизу шпандрелей, в то время как над всем этим ровный продолговатый прямоугольный проем освещает низкий верхний этаж, который иначе не выражен в композиции. В этих узких нишах карнизы вставлены под антаблемент, как и в более широких, а резные фестоны заполняют пространство между ними и капителями с обеих сторон. Это капризная схема, с помощью которой дизайнер стремился пробудить пресыщенные чувства людей, пресыщенных архитектурными аберрациями. Конечно, расположение этих элементов основано на определенном ритмическом порядке, который часто, по-видимому, считается достаточным оправданием таких бессмысленных композиций; но порядок и ритм не сами по себе составляют прекрасное произведение искусства.

Из светской архитектуры Виньолы наиболее важным является Палаццо Капрарола, расположенный в холмистой местности между Римом и Витербо. Это здание, говорит Милиция, “без сомнения, самое грандиозное и красивое произведение этого великого художника”.^[99] Здание, которое проиллюстрировано сложными рисунками в собственной книге Виньолы, имеет в плане форму правильного пятиугольника, окружающего круглый двор. Форма, конечно, дана из чистого каприза и налагает ненужные трудности, как будто с единственной целью гениально решить их. Подвал с выступающими крепостными бастионами на каждом углу состоит из двух ярусов, нижний из которых имеет каменную стену. Над этим находится главный этаж государственных апартаментов и два других этажа, вмещающих более восьмидесяти спальных комнат. По углам образованы слегка выступающие ниши, как в Канчеллерии в Риме, и каждый фасад разделен на два яруса наложенными друг на друга рядами пилястр на высоких пьедесталах. Выступающие ниши имеют рустованные выступы вместо пилястр, и стена первого этажа каждого из этих ниш рустована. Открытая лоджия с пятью арками с интервалами по порядку и по одной закрытой арке на каждом конце пересекает главный фасад главного этажа между выступающими нишами, а главный портал представляет собой арочный проем с рельефными рустованными косяками и антаблементом на верхнем ярусе подвала. К этому portalу ведет двойной пандус, ведущий на внешнюю террасу и нижнюю цокольную ступень. Под ним, дающий доступ в нижний цокольный этаж, находится портик в рустовом стиле с порядком рустованных пилястр и тремя открытыми арками, обрамленными двумя узкими закрытыми нишами с нишами и увенчанный балюстрадой.

Круглый двор имеет открытую аркаду из широко расположенных арок в два яруса, нижняя из которых имеет простую рустованную стену, а верхняя - ионического ордера с парами колонн и балюстрадой со статуями, венчающими антаблемент. Этот роскошный памятник был источником вдохновения для более поздних архитекторов трансальпийского возрождения, и овальные дворы Де л'Орма в Тюильри и круглые дворы дворца Уайтхолл работы Иниго Джонса свидетельствуют о его влиянии.

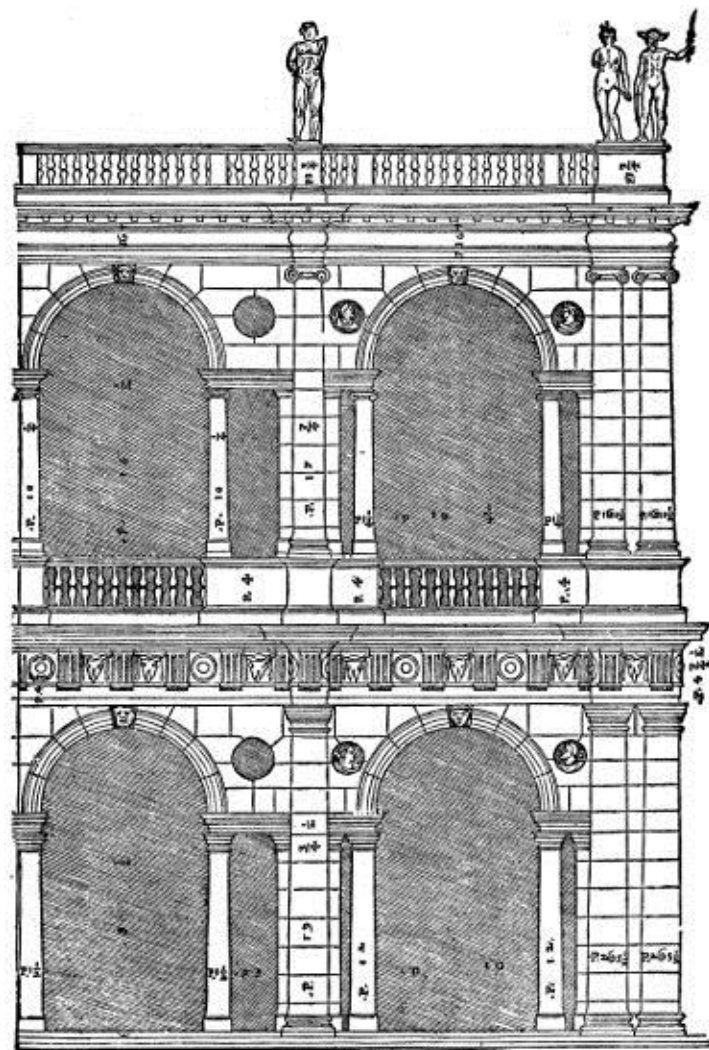


Рис. 72.— Часть портика Виченцы из книги Палладио.

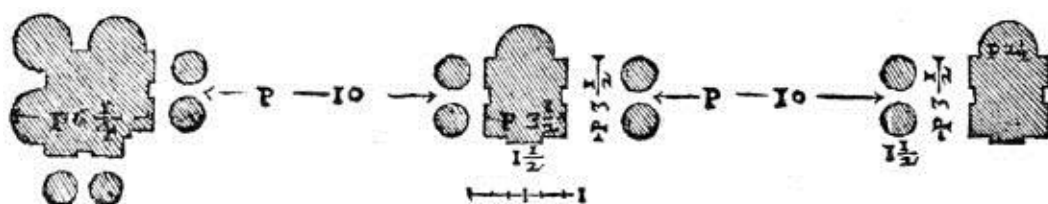


Рис. 73.

Но в области домашней и гражданской архитектуры Палладио был более плодовитым, чем Виньола, и его работы оказали соответственно более широкое влияние. Среди более ранних гражданских построек, построенных им, - хорошо известный портик ратуши его родного города Виченца. Этот двухэтажный портик охватывает три стороны здания продолговатой прямоугольной формы, построенного в средние века и состоящего из большого зала над низким цоколем. Схема этого портика, предложенная Палладио (рис. 72), явно заимствована из ратуши Падуи, на которую он ссылается в своей книге как на наиболее примечательное сооружение.^[100] Но, основывая свой дизайн на дизайне Падуи, он модифицирует его чертами, почерпнутыми из других источников. Вместо простых аркад средневековой падуанской модели он заменил сложную комбинацию арок крупными и мелкими орнаментами, в которых очевидно вдохновение Библиотеки Святого Марка

Сансовино в Венеции. Отдельно стоящая колонна под архивольтом верхнего этажа Сансовино (рис. 65, стр. 120) воспроизведена Палладио в обоих этажах портика Виченцы. Но вместо одной колонны он вставил по паре с каждой стороны арки, расположенных в направлении толщины стены, как показано на плане (рис. 73). Промежутки между колоннами великих орденов очень широки, потому что они должны были соответствовать расстоянию между отверстиями в замкнутом средневековом сооружении; но арки внутри промежутков обязательно должны быть более узкого пролета, поскольку их венцы не могли возвышаться над софитом антаблемента. Таким образом, отдельно стоящие колонны малого порядка, поддерживающие эти арки, расположены дальше от пирса, чем на схеме Сансовино. Об этой отдельно стоящей колонне, поддерживающей архивольт, часто говорят как об инновациях Сансовино и Палладио. Следует, однако, отметить, что примеры этого встречаются в греко-римской архитектуре Сирии, например, в храме Святого Симеона Столпника (рис. 74); но арка в этих случаях не оформлена в бесполезном порядке. В аркаде первого этажа Падуи шпандрели имеют круглую перфорацию, и они воспроизведены Палладио на обоих этажах его портика.



Рис. 74.—Арка святого Симеона Столпника.

Со структурной точки зрения схема Палладио является улучшением схемы Падуи. Ибо в Падуе, как и в Виченце, оба этажа портика сводчатые, а тонкие колонны, которые одни несут свод, слишком слабы, чтобы выдержать толчки этого свода, и поэтому для поддержания устойчивости полотна вставлены как поперечные, так и продольные тяги. Но массивные и тяжеловесные опоры Палладио достаточно прочны, чтобы выдерживать удары без помощи шпал, и можно добавить, что великие ордена здесь выполняют больше функций, чем обычно в дизайне эпохи Возрождения, поскольку их колонны выполняют роль

контрфорсов. Древко ордена, действительно, не имеет надлежащей формы для упора и не имеет опорного выражения. Его сопротивление толчку невелико, но это лучше, чем вообще ничего. Следуя Сансовино, архитектор ввел балюстраду в каждом проеме аркады и непрерывную балюстраду в качестве завершающего элемента карниза.

Сам Палладио был хорошего мнения об этой работе и без колебаний сказал в своей книге, что ее можно сравнить с самыми красивыми зданиями древности. Он также сообщает нам, что он построен наилучшим образом из превосходно ограненного камня.^[101] Последнее замечание важно, поскольку настоящая каменная кладка не всегда использовалась Палладио в зданиях, которые имели вид каменных построек. Использование кирпича и щебня с облицовкой штукатуркой не было редкостью для строителей раннего Возрождения, и такие материалы широко использовались даже Браманте и Микеланджело. Но Палладио пошел дальше своих предшественников в создании архитектурных подделок.

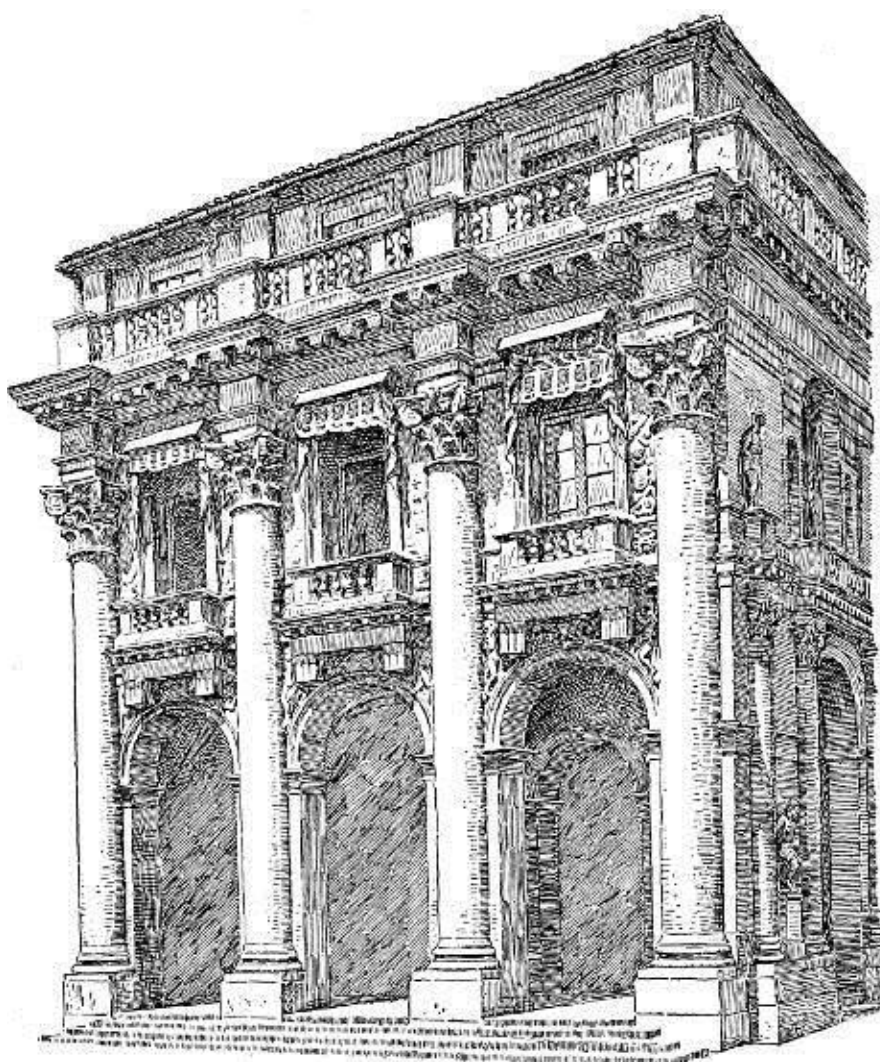


Рис. 75.—Лоджия Бернарды.

Палладио был искренним приверженцем своего искусства в том виде, в каком он его понимал, но у него было то, что можно назвать театральным идеалом архитектуры. Главным образом его заботил поверхностный внешний вид. Он обладал большой универсальностью в сценической и структурно бессмысленной композиции, а его многочисленные дворцовые фасады в Виченце примечательны своим поверхностным

разнообразием. Палаццо Вальмарана с его колоссальными пилястрами на высоком подиуме, перекрывающими меньший ордер, охватывающий цокольный этаж и мезонин, в то время как большой антаблемент разбит на резонаторы над пилястрами; Палаццо Коллеоне-Порта с рустованной стеной цоколя над простым дадо и ионическим ордером на фасаде надстройки; палаццо Порта-Барбарано с его наложенными ордерами и сложным орнаментом в виде лепнины; и Лоджия Бернарда с ее гигантским композитным ордером и балконными карнизами в виде колонн. Достаточными иллюстрациями этого являются дорические триглифы (рис. 75). Слой штукатурки, которым первоначально были покрыты многие из этих зданий, во многих местах откололся, обнажив плохие материалы, из которых они построены.



Рис. 76.—Окно Палаццо Бранцо.

Композиции Палладио, действительно, основаны на порядке и симметрии, но порядке и симметрии механического рода. На эти и другие родственные качества специалисты по грамматике в искусстве склонны делать большой упор, но если они не сопровождаются многими другими, которые по большей части ускользают от всех человеческих способностей к анализу и описанию, хотя они инстинктивно улавливаются истинным художником и ценятся проницательным и сочувствующим зрителем, они не имеют большой ценности. Палладио и его единомышленники не были настоящими художниками, они были грамматическими формалистами, лишенными гениального вдохновения.^[102] Что касается Скамоцци, то здесь мало что нужно говорить. Милиция рассказывает нам, что он изучал архитектуру у своего отца, но его настоящими мастерами были сами памятники искусства; и что, воодушевленный славой Сансовино и Палладио, он внимательно наблюдал за их композициями и возымел честолюбивое намерение превзойти их. Его работы, которые

существенно не отличаются от работ этих мастеров, не имеют особенностей, заслуживающих особого внимания, за исключением особой формы составного окна, которое встречается в Палаццо Бранцо в Виченце. В этой композиции, часто воспроизводимой в архитектуре позднего Возрождения всех стран, два узких проема с квадратными головками, каждый из которых увенчан антаблементом, обрамляют более широкий проем, перекрытый аркой (рис. 76). Эту композицию назвали изобретением Скамоцци.^[103] Но было много предыдущих примеров ее наиболее заметной особенности, т.е. антаблемента, разбитого аркой, как в "Крыльце Пацци" Брунеллески. Я не знаю, выполнялись ли окна такой формы раньше в архитектуре эпохи Возрождения; но такая же композиция встречается в римской архитектуре Сирии, как в базилике Шакка (рис. 77).



Рис. 77.—Базилика Шакка.



SAN BERNARDINO

Perugia

До сих пор мы ограничивали наше внимание архитектурой эпохи Возрождения, поскольку она развивалась под флорентийским и римским влиянием, ранним и поздним. Теперь мы должны обратить внимание на некоторые фазы, которые искусство приобрело под влиянием других местных влияний, которые были второстепенно активны, главным образом на севере Италии.

ГЛАВА VIII

ЦЕРКОВНАЯ АРХИТЕКТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ В СЕВЕРНОЙ ИТАЛИИ

Хотя архитектура итальянского Возрождения приняла две основные фазы, которые широко классифицируются как флорентийская и римская, исходя из местности, в которой преобладали условия и влияния, породившие их, также верно, как хорошо известно, что в различных частях Италии активизировались другие влияния, что привело к появлению этапов дизайна, которые нельзя строго классифицировать ни как флорентийские, ни как римские. Точной классификации их провести невозможно, но наиболее заметными типами, имеющими отчетливо местные особенности, являются типы Ломбардии и Венеции.

Но прежде чем мы рассмотрим церковную архитектуру ломбардского и венецианского Возрождения, особого внимания заслуживает одно небольшое здание исключительного характера в центральной Италии, а именно фасад церкви Сан-Бернардино в Перудже, датируемый второй половиной пятнадцатого века. Эта работа отличается тонким исполнением и представляет собой редкий пример использования цвета в архитектуре эпохи Возрождения. Он сделан из красного и белого мрамора с элементами темно-зеленого и бирюзово-синего цветов, расположенных в спокойной гармонии эффекта. Но это комбинация элементов, собранных вместе без учета структурной согласованности. Дизайнер, похоже, не имел ни малейшего представления о том, что арки и колонны, пилястры и антаблементы имеют какое-либо значение, кроме как как элементы абстрактной орнаментальной композиции, которыми можно обыгрывать по своему усмотрению. Фасад (Пластина [V](#)) представляет собой вертикальный прямоугольник, увенчанный антаблементом и низким фронтоном. На каждом углу установлена широкая пилястра, а пространство между ними заполнено широким и глубоким углублением с растопыренной аркой, доходящей до антаблемента на растопыренных косяках. Меньший антаблемент на импосте арки пересекает весь фасад, обрываясь вокруг косяков и пилястр и разделяя его на две почти равные части. Более мелкие детали состоят из панелей и медальонов в прорезях косяков и архивольтов, скульптурных рельефов на тимпане и панелях, а также ниш со стержнями и остроконечными нишами, в которых находятся статуи на пилястрах. Панели откосов обрамлены миниатюрными пилястрами, которые накладываются друг на друга только с узкой полоской между нижними и теми, которые опираются на них, а декоративное обрамление ниш состоит из колонет, несущих прямоугольные сваи, на которых установлены небольшие фронтоны. Тщательно продуманное богатство этого фасада необычно для архитектуры эпохи Возрождения центральной Италии, за исключением небольших композиций из гробниц и кафедр, на которые он похож по обработке. Но обилие орнамента - заметная черта архитектуры эпохи Возрождения в северной Италии, к которой мы теперь можем обратиться. В Милане и Венеции влияние неоклассицизма было даже в большей степени, чем во Флоренции и Риме, ограничено декоративными деталями, и в этих деталях дизайнеры Севера еще меньше заботились о классической правильности и последовательности, чем дизайнеры центральной Италии; в то время как более крупные структурные формы их зданий по-прежнему оставались в основном ломбардскими и венецианскими. Большая часть архитектуры Севера была, это правда, работой архитекторов из центральной Италии, но на этих архитекторов настолько сильно повлияли местные вкусы и условия, что они создали проекты, сильно отличающиеся по характеру от проектов Флоренции или Рима.

Характерным ранним примером этого дизайна Северного Возрождения в его наиболее витиеватой форме является хорошо известный фасад церкви Чертоза в Павии, датируемый концом пятнадцатого века. Эффект этого фасада в его больших частях очень похож на эффект итальянского фасада позднего средневековья, но детали псевдоклассические со странной примесью средневековых элементов. Общая схема представляет собой воспроизведение псевдоготического фасада соседнего Миланского собора, имеющего почти те же общие пропорции и разделенного глубокими контрфорсами на пять пролетов. Однако крутой фронтон, который в Милане охватывает весь фасад, опущен, и вместо него горизонтальный карниз венчает три центральных пролета, и это, вместе с четко обозначенными горизонтальными линиями внизу, значительно изменяет общий эффект композиции. В мелких деталях нет сходства между двумя фасадами, а фасад Павии демонстрирует сохранение ломбардно-романских форм с привитыми в них псевдоклассическими элементами. Характерной чертой ломбардско-романской архитектуры является миниатюрная открытая аркада. Эта особенность широко используется в средневековых частях церкви, к которым этот фасад примыкает с западной стороны, и она воспроизведена с неоклассическими модификациями в верхней части каждой из двух основных ступеней, на которые разделен фасад. Арки здесь опираются на небольшие опоры и обрамлены миниатюрными пилястрами и антаблементами. Портал имеет пару отдельно стоящих коринфских колонн с каждой стороны, несущих перекладины антаблемента, перекрывающего проем, и от этих перекладин исходит арка с рельефными шпангоутами, увенчанная классическим карнизом. В каждом из других отсеков первого этажа прямоугольное окно с классической лепниной и карнизом классического профиля разделено в средневековой манере двумя небольшими арками на центральной колонне и косяками. Последние имеют сужающуюся форму с обилием резного орнамента в виде высокого рельефа и похожи на стержни канделябров (рис. [78](#)). Средневековая особенность большого круглого проема над центральным порталом заключена в прямоугольник, увенчанный антаблементом и классическим фронтоном, в то время как этот комплекс окружен с обеих сторон парой арок, открывающихся под аркой большего размера. Ко всей этой смеси романских и неоклассических черт псевдоготический характер дополняют статуи, установленные в нишах контрфорсов, и остроконечные шпили над боковыми нишами. Детали этой чрезмерно сложной композиции, работы нескольких сменяющих друг друга архитекторов, сами по себе не имеют ценности, а работа в целом тривиальна и не имеет значения.

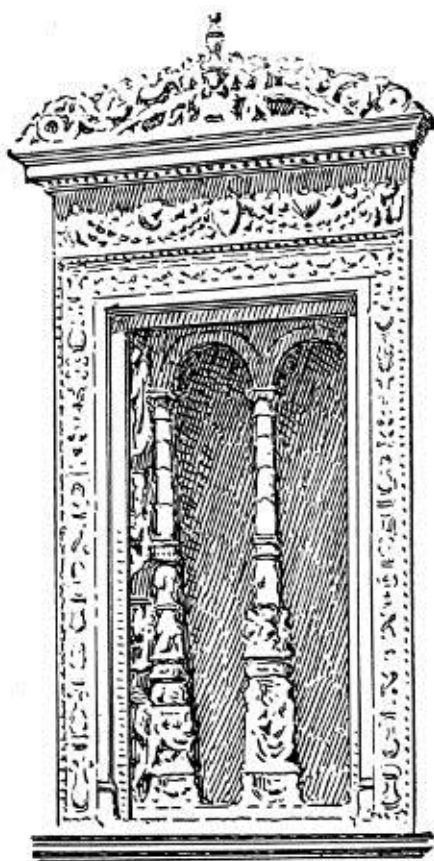


Рис. 78. Чертоза Павии.

Среди памятников раннего Возрождения в Милане есть несколько важных, и из них церковь и ризница Сан-Сатиро представляют особый интерес, потому что, как говорят, они были спроектированы Браманте.^[104]

Я думаю, что церковь несет на себе безошибочные следы авторства Браманте, являясь отражением уменьшенного изображения Святого Андрея Мантуанского работы Альберти, которое, есть все основания полагать, Браманте изучал и которым восхищался во время своих путешествий по северу с целью совершенствования своего искусства, и предзнаменованием великого проекта, который он впоследствии подготовил для собора Святого Петра в Риме. Как и собор Святого Андреа, он имеет бочкообразный неф и трансепт с куполом на подвесных двигателях над перекрестком. Проходы имеют рифленые своды, а простенки квадратные и облицованы пилястрами. Купол возвышается на очень низком барабане, отлитом из лепнины в виде антаблемента, а поверхности свода искусно отделаны лепниной. У церкви нет восточного рукава, поскольку стена с очень почитаемым изображением Богородицы, как говорят, стояла так близко к тому месту, что места для такого рукава было недостаточно без его сноса; и поскольку об этом не следовало думать, Браманте создал подобие восточного рукава в виде утопленной панели с растопыренными сторонами, на которой он изобразил лепным рельефом сложную перспективу, которая является столь заметной особенностью интерьера.

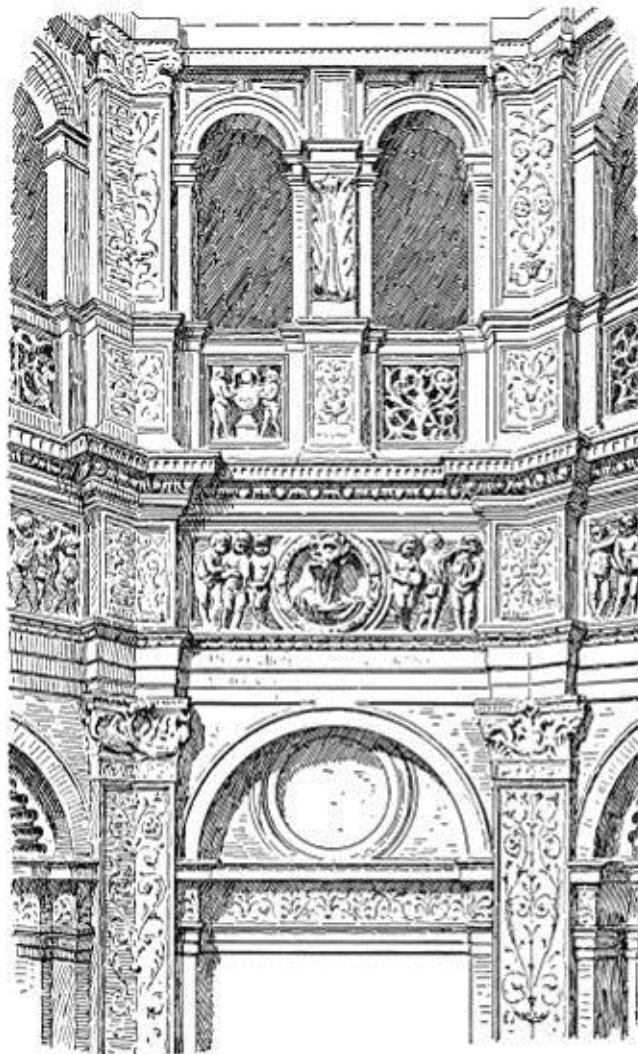


Рис. 79.—Ризница Сан-Сати́ро.

Ризница (рис. [79](#)) была построена сразу после церкви в форме восьмиугольника диаметром около восьми метров. Он покрыт восьмиугольным куполом, освещенным круглыми отверстиями в каждой из его сторон чуть выше уровня пружин. Стены интерьера разделены на два яруса, нижний из которых имеет сегментарные ниши, чередующиеся с неглубокими прямоугольными углублениями, по одному с каждой стороны многоугольника, за исключением входа, в то время как верхний ярус имеет галерею, похожую на трифорий, в толще стены, с парой круглых арочных проемов в каждом проеме. Купол заключен в кирпичный барабан, который покрыт невысокой деревянной крышей.

Все декоративные детали интерьера покрыты штукатуркой и состоят из двух наложенных друг на друга ложных порядков пилястр, установленных по углам и разорванных в плане таким образом, чтобы соответствовать им, антаблемент каждого порядка имеет резонатор над каждой пилястрой, а поверхности фриз и пилястр обильно украшены рельефными орнаментами. Но говорят, что эти детали были тщательно проработаны в более поздние времена, так что сомнительно, что сейчас можно составить какое-либо правильное представление об оригинальном характере этого интерьера, за исключением его более крупных черт.

Памятник представляет собой уменьшительную адаптацию, в упрощенной форме, местного средневекового типа зданий, первоначальным примером которых, по-видимому, был Сан-Витале из Равенны, а ответвлением - Сан-Лоренцо из Милана. Между ризницей Сан-Сатино и церковью Консоляционе в Тоди есть сходства (рис. 36, стр. 76), которые позволяют определить их общее авторство. Наложённые друг на друга пилястры, разбитые на углы многоугольника, ниши в нижних нишах и ребра на поверхностях свода, поднимающиеся от пилястр^[105] похожи в обоих.

Любопытным купольным сооружением раннего Возрождения в Милане является восточная оконечность церкви Санта-Мария-делле-Грацие. Купол имеет полусферическую форму и установлен на барабане, опирающемся на маятники, над квадратной площадью. Наиболее заметной частью композиции является внешний вид, который полностью скрывает внутреннюю часть. Барабан (рис. 80) представляет собой многоугольник с шестнадцатью сторонами и состоит из двух ступеней, нижняя из которых сплошная и возвышается над подпружиненным сводом, в то время как верхняя ступень в виде открытой аркадной галереи с мансардой выходит далеко за край купола, который покрыт невысокой деревянной крышей, увенчанной фонарем. Нижняя ступень имеет ряд пилястр с невзрачным антаблементом, имеющим чрезвычайно высокий фриз, украшенный зубчатой балюстрадой. Пара окон с квадратными выступами и средниками, увенчанных фронтонами, открываются через каждую грань многоугольника, за исключением четырех, которые выходят на опоры интерьера. С каждой из этих сторон возвышается башенка, образующая опору. Обшитый панелями подиум венчает антаблемент этой нижней ступени, и на нем покоится сводчатая аркада верхнего этажа. Северная и южная стороны площади внизу имеют по низкой апсиде, в то время как на востоке находится прямоугольный хор с такой же апсидой, как и у двух других.

Архитектурная обработка этого экстерьера не отражает внутреннее убранство. Квадратные части разделены на четыре ступени, ничему не отвечающие внутри, и нижние три из этих ступеней расположены вокруг апсид. Поверхности стен разделены на прямоугольные панели лепниной и пилястрами, каждая альтернативная пилястра на третьем этаже имеет сужающийся декоративный элемент, подобный оконным стволам Чертозы Павии, выполненный рельефно на лицевой стороне; а панели украшены дисками и медальонами. Как и большая часть архитектуры раннего Возрождения Милана, это здание полностью построено из кирпича с терракотовыми орнаментами.

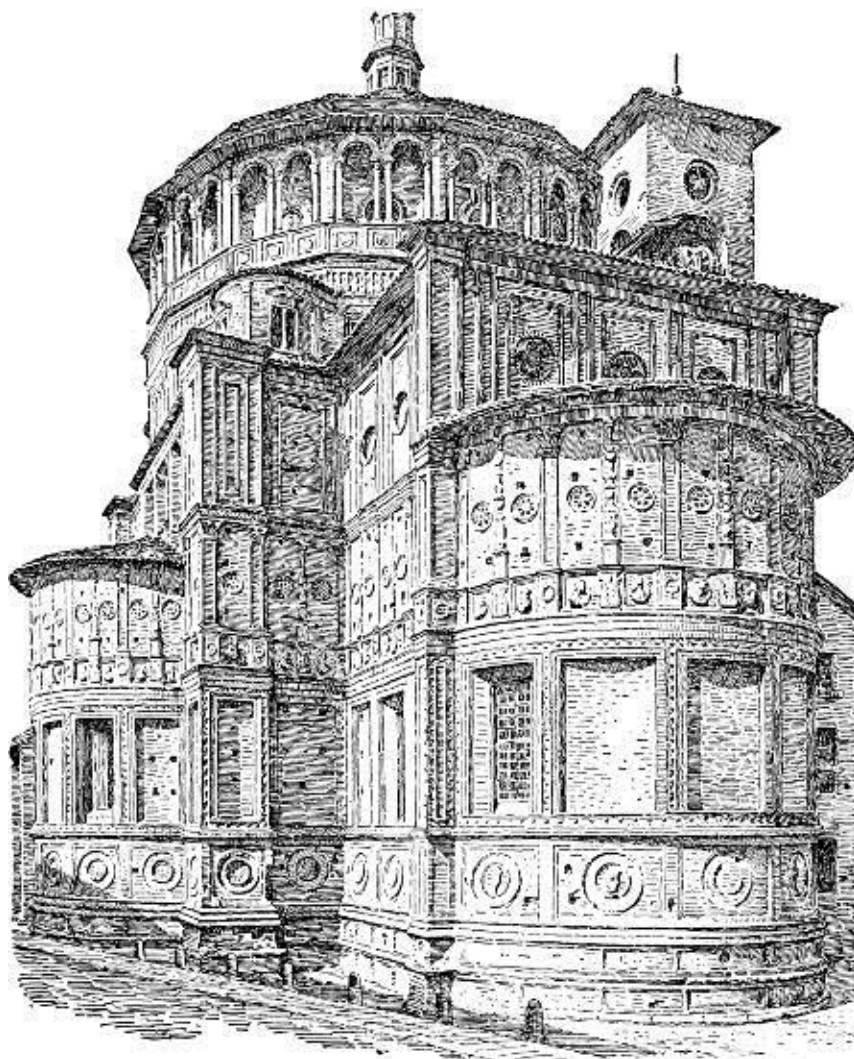


Fig. 80.—Santa Maria delle Grazie.

Дизайн приписывается Браманте,^[106] и у него есть особенности, которые подтверждают веру в это авторство. Опясывающая аркада наверху наводит на мысль о опясывающей колоннаде по последующему проекту того же архитектора для купола собора Святого Петра. Вполне вероятно, что эта аркада, созданная в то время, когда автор находился под влиянием местного ломбардского романского стиля, подсказала идею опясывающей колоннады после того, как он попал под более сильное классическое влияние Рима. Чередование пилястр в верхнем ярусе апсид с двумя межколоннами над каждым интервалом на нижеприведенной ступени соответствует дизайну интерьера ризницы Сан-Сатиро.

В часовне Святого Петра мученика церкви Сант-Эусторджио, приписываемой флорентийскому архитектору Микелоцци, у нас есть круглый свод с выступающими ребрами, похожий на "Свод Пацци" Брунеллески. Это хранилище заключено в барабан, установленный на подвесных механизмах, и освещается через круглое отверстие в барабане под каждой альтернативной ячейкой хранилища. Снаружи барабан имеет многоугольную форму, поднимается намного выше основания свода и покрыт невысокой деревянной крышей, увенчанной высоким фонарем. Нижние стены внутренней части площади под этим сводом имеют порядок пилястр, а над антаблементом этого порядка расположены арочные окна, одно с северной, а другое с южной стороны, каждое из которых имеет цоколи и косяки типа Certosa, сужающиеся кверху, и псевдоготический узор. Большинство деталей этого

интерьера выполнены из камня, что придает ему более монументальный характер, чем у ранее замеченных зданий. Снаружи здание выложено кирпичом, квадратная часть простая, с простыми угловыми контрфорсами и увенчана карнизом классического профиля. По углам возвышаются остроконечные элементы в неоклассическом стиле, а барабан украшен чередованием пилястр и лепных круглых панелей, чередующихся с круглыми отверстиями. Здание в целом выдержано в стиле произведений раннего флорентийского Возрождения и заметно контрастирует с более витиеватыми дизайнами этого региона, которые уже были замечены.

Несколько более поздним примером церковной архитектуры эпохи Возрождения в Милане является церковь Монастеро Маджоре, построенная в начале шестнадцатого века и, как говорят, спроектированная Дольчебоно, учеником Браманте. Это прямоугольное сооружение без проходов, с круглыми арочными псевдоготическими сводами, разделенное на две части ширмой посередине и на два этажа наложенными друг на друга рядами пилястр. В каждом отсеке первого этажа находится глубокое прямоугольное углубление с круглыми арками в толще стены, а над каждым из них - открытая галерея с двумя колоннетками и двумя небольшими косяковыми пилястрами, несущими антаблемент над каждым из сформированных таким образом боковых пространств, и арку над центральным - ранний пример формы составного проема, которая широко использовалась в архитектуре позднего Возрождения.^[107]

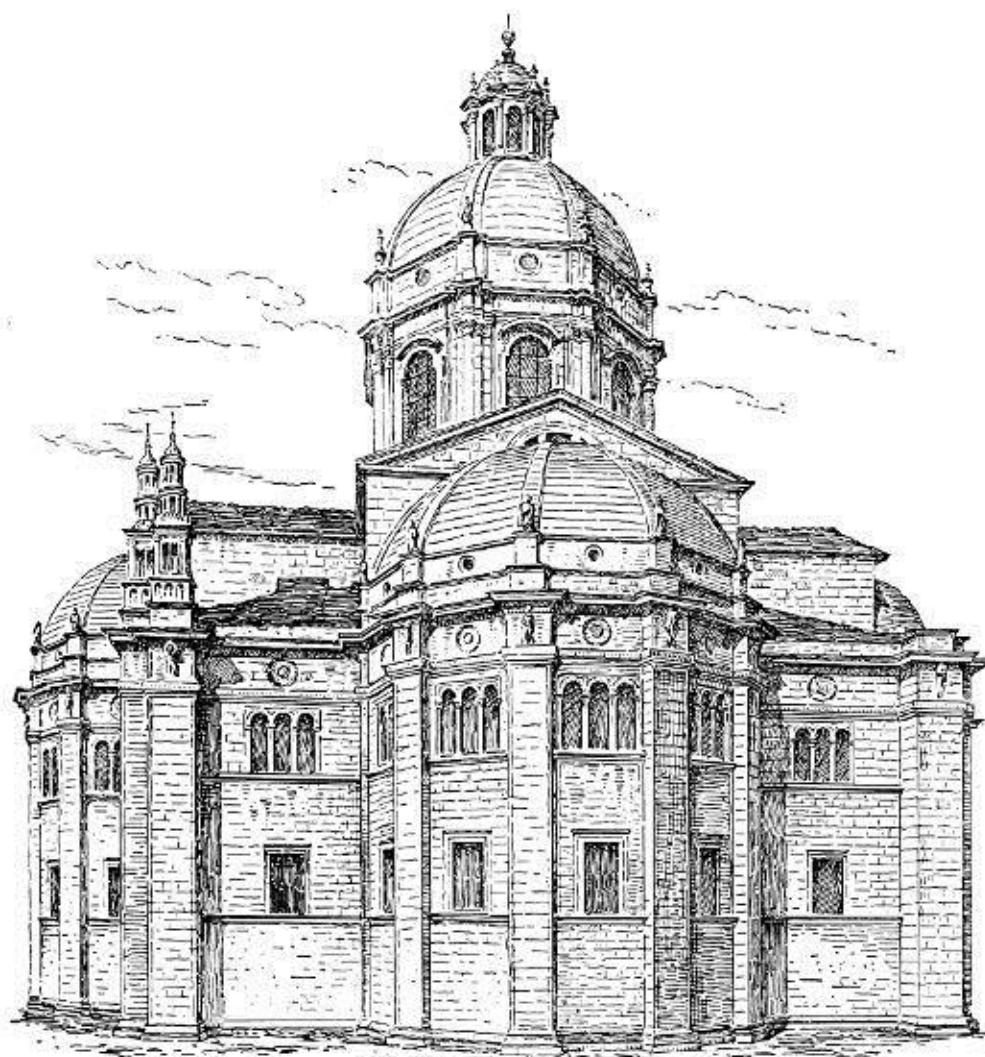


Рис. 81.— Восточная оконечность Комо.

Кафедральный собор Комо является еще одной иллюстрацией стиля раннего Возрождения, характерного для северной Италии. В здании, однако, есть части, относящиеся к разным периодам, начиная с 1396 года и заканчивая началом восемнадцатого века. Особенности, наиболее достойные внимания, в основном относятся к экстерьеру — восточному торцу и бокам нефа. Говорят, что Браманте также работал здесь, и, безусловно, при взгляде с востока композиция имеет поразительное сходство с церковью Консоляционе в Тоди (стр. [74-77](#)). Однако сходство сохраняется только в более крупных чертах лица. Детали Комо не носят, как в Тоди, чисто неоклассического характера; это средневековый Ломбард, дополненный элементами неоклассицизма. Вместо наложенных друг на друга порядков пилястр мы имеем здесь (рис. [81](#)) контрфорсы в ломбардско-романском стиле, доходящие от земли до карниза. Карниз имеет неоклассический профиль и разбит на выступы над контрфорсами, а на более низком уровне вдоль стены и вокруг контрфорсов проходит вспомогательная полоса лепнины, образуя в целом подобие антаблемента. Традиционные ломбардские черты, характерные для этого региона, также воспроизведены в аркадах каждого пролета сразу под псевдо-антаблементом; но вместо средневековых колонн эти небольшие арки поддерживаются миниатюрными пилястрами. Стены разделены на три яруса струнными рядами классического профилирования, и в каждом проеме среднего яруса открывается прямоугольное окно с простыми классическими косяками и перемычкой, в то время как стена подвала не нарушена проемами. Диски, по одному в каждом отсеке, украшают фриз имитированного антаблемента, а на соответствующей части каждого контрфорса нанесена скульптурная фигура. Основания полукуполов над апсидами, как и в Тоди, обработаны как чердаки, но центральный купол с его высоким барабаном работы Браманте не выполнен. Она относится к более позднему периоду и имеет более продвинутый неоклассический характер. Схема ломбардских контрфорсов вытянута вдоль стен нефа, но детали оконных проемов и порталов здесь сильно отличаются от всего, что есть в апсидах, и выполнены в более витиеватом стиле.

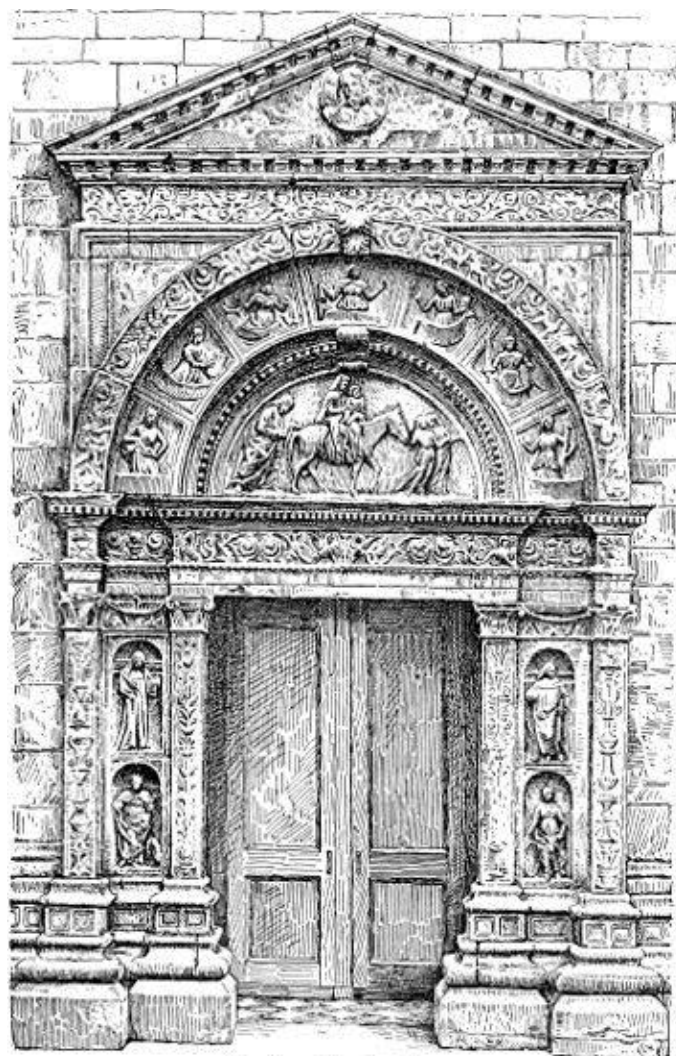


Рис. 82.—Портал Комо.

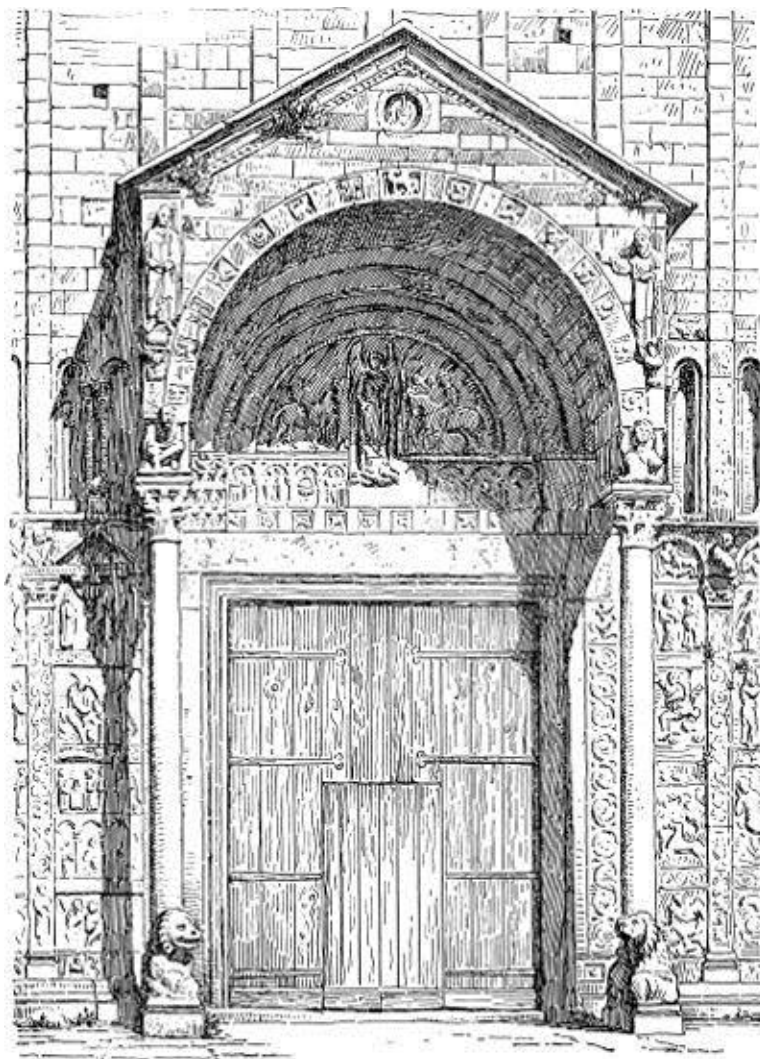


Рис. 83.—Портик Сан-Дзено, Верона.

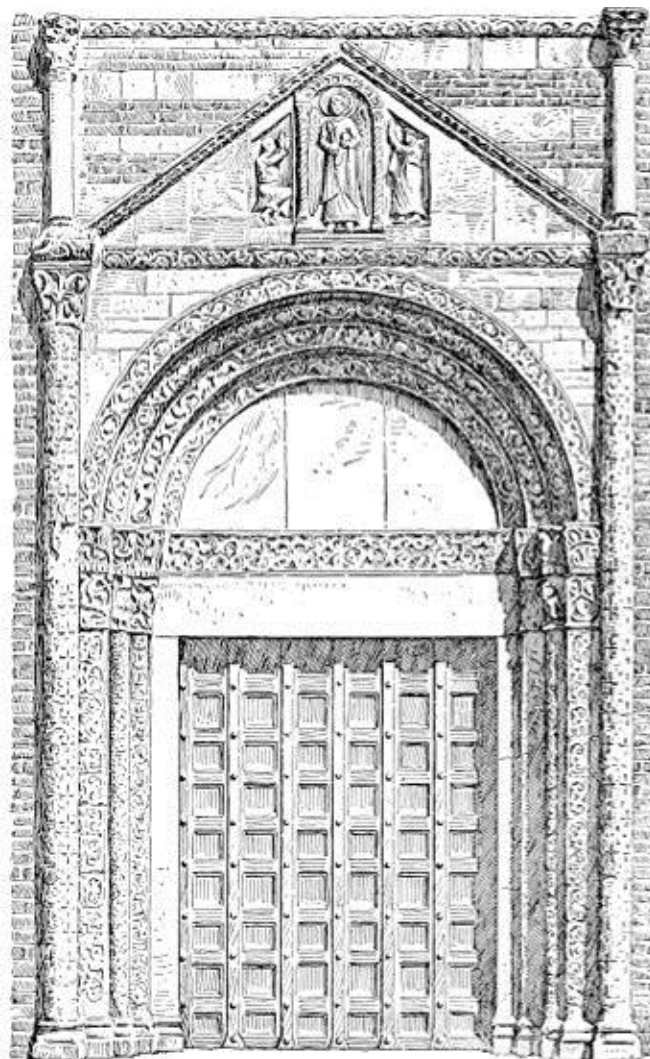


Рис. 84.—Портал Сан-Пьетро-ин-Сьело-д'Оро, Павия.

Орнаменты этих отверстий выполнены в манере, которая, по-видимому, характерна для этого региона. Портал (рис. [82](#)) южной стороны, например, имеет средневековую схему двухъярусной круглой арки, воспроизведенной в деталях неоклассицизма, с антаблементом для перемычки, проходящей через импосты, и другим антаблементом с фронтоном, расположенным над венцом арки на рельефных шпангоутах. Каким-либо образом ассоциировать антаблемент с аркой неразумно, но размещать один антаблемент под аркой, а другой над ней таким образом - это детская композиция. Какой бы нелогичной и ребяческой ни была эта схема, я полагаю, что она заимствована из распространенной формы крыльца в ломбардно-романском стиле, которое вполне разумно по дизайну. Сравнение этого портала с папертью собора Сан-Дзено в Вероне (рис. [83](#)) проиллюстрирует это. В Сан-Зено у нас есть крытое крыльцо и портал, и каждое из них разумно само по себе, в то время как они одинаково разумны в сочетании. Но если бы крыльцо было устранено, за исключением его фасада, и этот фасад был бы перенесен обратно в плоскость стены, чтобы просто обрамить портал, результат напоминал бы по композиции линий портал Комо и был бы таким же нелогичным. Первый, или охватывающий, порядок портала в Комо подобен фасаду такого средневекового крыльца, выполненного рельефно на фоне стены в качестве декоративного обрамления. Ломбардские колонны дизайнер эпохи Возрождения заменил пилястрами, простую перемычку - антаблементом, а средневековый фронтон - классическим фронтоном с антаблементом.

Любопытный пример несколько похожей композиции линий в портале в ломбардно-романском стиле без нависающего крыльца встречается на фасаде собора Сан-Пьетро-ин-Сьело-д'Оро в Павии (рис. 84). Здесь арочный проем окружен высокими зацепленными стволами, которые несут узкий струнный ход, увенчанный фронтоном над короной арки, в то время как другой струнный ход, на коротких колоннетках, опирающихся на капители более крупных стволов, проходит над вершиной фронтона. Но в данном случае это всего лишь детская ассоциация членов, не имеющая структурного значения, которая оскорбляет глаз. Здесь нет таких форм, как классические пилястры и антаблементы портала Комо, которые были бы чужды архитектурной системе.



Рис. 85.—Окно в нефе Комо.

Эта схема, с различными модификациями, стала характерной для ломбардского и венецианского возрождения и широко применялась к окнам, как в нефе того же собора в Комо. Окна этого нефа расширены и обрамлены пилястрами, из капителей которых выходят архивольты, в то время как в некоторых из них миниатюрные пилястры поднимаются из тех же капителей и несут антаблемент и фронтоном над венцом арки (рис. 85).

Разнообразие форм встречается в этих проемах собора Комо, подобно множеству экспериментов в причудливой композиции без какой-либо разумной основы. Окно, например, примыкающего к нему эркера, которое здесь представлено, по-видимому, показывает, что дизайнер был недоволен маленькой пилястрой, установленной на большей, и, соответственно, опустил ее, заменив лепниной по краю шпангоута, профилированной подобно нижнему элементу венчающего антаблемент. Но опять же, как будто теперь он почувствовал, что антаблемент нуждается в большей архитектурной опоре, он в другом

окне воспроизвел маленькую пилястру, но вместо одной большой пилястры внизу он использовал две узкие, таким образом, обеспечив отдельную опору арке и антаблементу. Дверной проем на северной стороне нефа представляет собой дальнейшую модификацию схемы. Здесь косяки и арка, как и прежде, раздвинуты, а по обе стороны композиции установлены высокие колонны декоративной сужающейся формы, которые уже были замечены в окнах Чертозы Павии и в часовне Святого мученика Петра. Этот портал, как и тот, что на южной стороне, имеет два антаблемента с аркой между ними, и эти колонны доходят до верхнего антаблемента, на котором они несут рессавы. Этот дверной проем не венчает большой фронтон, но над центром верхнего антаблемента возвышается высокая ниша, обрамленная рядом миниатюрных пилястр и увенчанная небольшим фронтоном. В этой нише находится статуя Пресвятой Богородицы, а по бокам от нее - еще по одной статуе с обеих сторон. Множество вариантов этой орнаментальной схемы для дверей и окон встречается в Ломбардии и Венеции, и она была воспроизведена во многих других частях Италии, встречаясь, как мы видели, даже в Риме, например, во дворце Канцеллерия и Палаццо Торлония.

В пятнадцатом веке, как и в средние века, архитектура каждого основного населенного пункта приобрела особенности стиля в соответствии с его особыми вкусами и условиями. Таким образом, ренессансный дизайн Венеции имеет свой собственный общий характер, хотя некоторые материалы были заимствованы из флорентийских и ломбардских источников. Микелоцци последовал за изгнанным Козимо Медичи в Венецию, и Вазари рассказывает нам^[108], что он сделал там много рисунков и моделей для частных домов и общественных зданий. С другой стороны, семья архитекторов и скульпторов из Ломбардии, известная как Ломбарди (Пьетро Ломбардо и двое сыновей, Санто и Туллио), приехала в Венецию в пятнадцатом веке и представила черты ломбардского Возрождения.

Среди церквей венецианского Возрождения Сан-Заккария - одна из самых ранних, и ее интерьер демонстрирует удивительную смесь тех средневековых и псевдоклассических форм, которые итальянские архитекторы создали в таком поразительном разнообразии. К апсиде с полукуполом и псевдоготической подструктурой примыкает неф из трех квадратных пролетов, первый из которых перекрыт куполом на подвесных двигателях, в то время как каждый из остальных имеет простой сводчатый выступ. Эти своды берут начало в антаблементах, венчающих большую аркаду, и возвращаются к торцам здания, с рессорами на карнизах в верхней части. Проходы имеют продолговатые сводчатые перекрытия на заостренных поперечных арках, выступающих из карнизов со стороны стены и перевязанных железными прутьями. Основные пропорции соответствуют пропорциям так называемых итальянских готических церквей, большие аркады нефа и, следовательно, своды нефов относительно очень высоки. Наиболее примечательной особенностью этого интерьера является колонна (рис. 86) невзрачного вида, являющаяся вариантом сужающейся шахты ломбардского ренессанса из Павии и Комо. Он состоит из древка псевдокоринфской формы, поднятого на высокий восьмиугольный пьедестал с очень широким и богато отлитым основанием.

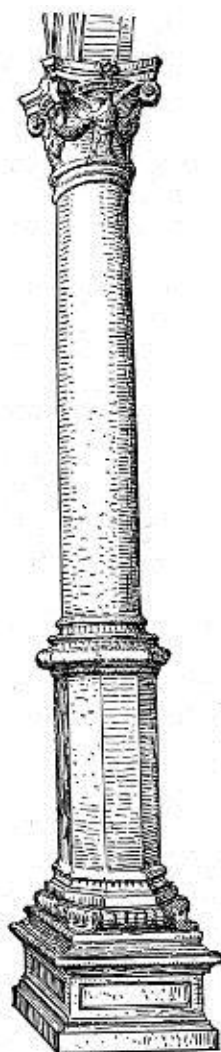


Рис. 86.

Церковь Сан-Сальваторе, построенная в конце пятнадцатого века и приписываемая архитектору Туллио Ломбардо, хотя и была начата Спавенто,^[109] имеет модифицированную византийскую структурную схему, примененную к длинному нефу с тремя куполами на подвесах, разделенных короткими секциями бочкообразных сводов. Опоры (рис. 87) этого свода необычны и напоминают опоры нефа Святого Андрея Мантуанского, модифицированные путем протыкания их как в поперечном, так и в продольном направлении таким образом, чтобы по углам оставались четыре тонкие сплошные части (две из которых зацеплены за стену прохода), при этом пустота закрывается миниатюрным куполом на подвесах. План сооружения в целом наводит на мысль о сравнении с Сан-Андреа, но характер опор наводит на мысль об их происхождении от опор церкви Святого Марка. Эти последние представляют собой квадратные массивы каменной кладки, пробитые продольно и поперечно так, что остаются четыре тяжелых элемента, как показано на рисунке 88, причем пустота в данном случае перекрыта небольшим сводом с углублениями в паху. В Сан-Сальваторе массивные здания значительно уменьшены в объеме и облицованы пилястрами в неоклассическом стиле, над которыми цельный простенок, а также антаблемент, увенчанный чердаком, из которого выходят своды. Использование мансарды в интерьере, и особенно в качестве опоры для сводов, является одним из тех архитектурных отклонений, с которыми мы познакомились в эпоху Возрождения. Я не знаю, когда и где это впервые произошло, но может быть несколько более ранних случаев, чем

этот. Он нередко вводился архитекторами позднего Возрождения и, как мы увидим, сэром Кристофером Реном в соборе Святого Павла. Следует отметить, что система Сан-Сальваторе аналогична системе церкви Святого Марка, измененной за счет облегчения опор, как мы видели, и применения неоклассических деталей.

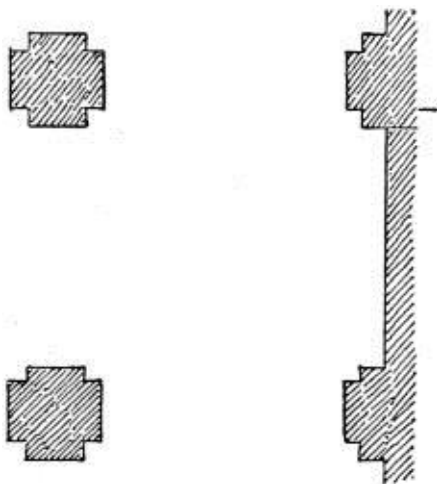


Рис. 87.

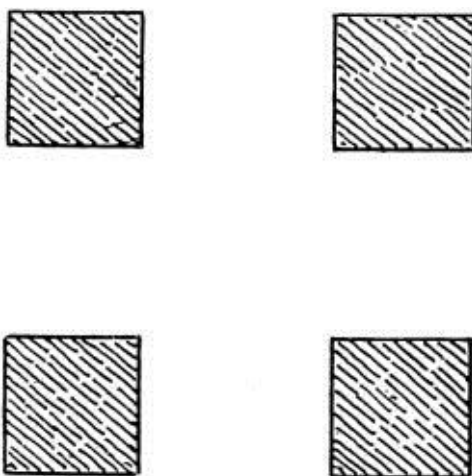


Рис. 88.

Почти современная церковь Сан-Фантино имеет тот же общий характер, за исключением того, что пазовые своды заменяют купола на подвесах во всех, кроме самого восточного отделения нефа, и мансардный этаж опущен.

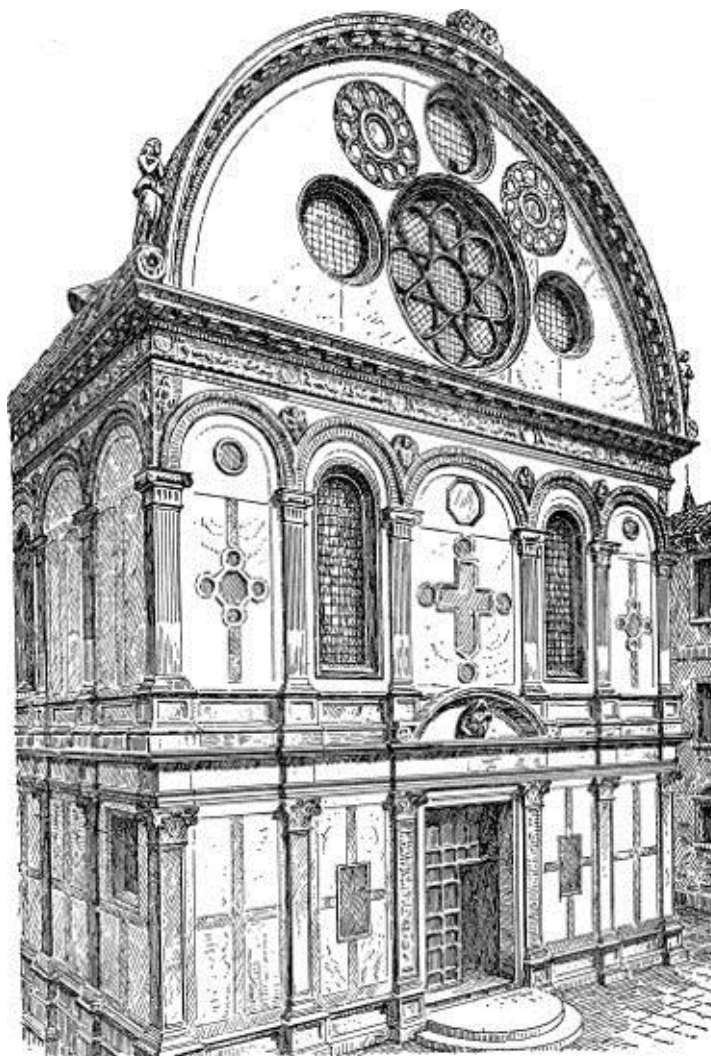


Fig. 89.—Santa Maria dei Miracoli, Venice.

Ни одно произведение раннего Возрождения в северной Италии не отличается большей изысканностью деталей, чем небольшая церковь Санта-Мария-деи-Мираколи в Венеции, дизайн которой приписывают Пьетро Ломбардо (рис. [89](#)). План представляет собой простой прямоугольник с прямоугольным святилищем. Простые стены нефа покрыты круглой деревянной крышей, а святилище имеет небольшой купол на подвесах. Интерьер богато инкрустирован мрамором и рельефной резьбой высочайшей изысканности и необычной красоты дизайна. Внешние стены разделены на два яруса наложенными друг на друга рядами пилястр на подиумах. Пилястры верхнего порядка несут архивольты вместо антаблемента, напоминая таким образом средневековую ломбардскую глухую аркаду, а стены над ней увенчаны антаблементом. Над порталом изогнутый фронтон примыкает к антаблементу нижнего порядка, а весь фасад венчает полукруглый фронтон, пронизанный большим круглым отверстием и пятью меньшими, расположенными по его полукругу. Поверхности стен инкрустированы мраморными панелями, украшенными дисками и меньшими панелями крестообразной и прямоугольной формы из бледно окрашенного мрамора, и все здание представляет собой чудо совершенства в механическом исполнении. Но использование неподходящих наложенных порядков искажает дизайн, придавая ему видимость двух этажей, в то время как на самом деле у него только один.

Фасад Санта-Мария-Формоза демонстрирует еще один этап дизайна раннего Возрождения в Венеции. Этот фасад примечателен тем, что воспроизводит некоторые более

крупные черты западного фасада церкви Святого Андрея Мантуанского Альберти с деталями, носящими характер работ Ломбарди. Большая центральная арка Святого Андреа здесь опущена, а существующий портал представляет собой переделку более позднего времени в стиле, который не согласуется с остальным дизайном. Три отделения, на которые разделен фасад, выполнены в виде утопленных панелей, обрамленных половинчатыми пилястрами, установленными напротив более крупных, над которыми последний антаблемент разбит на рессавы. В каждом боковом отделении над подиумом, соединяющим высокие пьедесталы, на которых возвышаются пилястры, находится проем ломбардного типа. Основные линии композиции соответствуют внутренним разделениям здания, за исключением того, что антаблемент ордена, проходящий через весь фасад, делит неф на два яруса.

Приведенных выше примеров достаточно, чтобы показать ведущие характеристики церковной архитектуры раннего Возрождения в северной Италии. В более поздний период местные особенности по большей части уступают место относительно единообразному стилю, ведущими мастерами которого были Виньола и Палладио и который уже рассматривался в разделе церковной архитектуры римского Возрождения.

ГЛАВА IX

ДВОРЦОВАЯ АРХИТЕКТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ В СЕВЕРНОЙ ИТАЛИИ

Дворцовая архитектура эпохи Возрождения в северной Италии, которая имеет наиболее ярко выраженный местный характер, - это архитектура Венеции. В предыдущей главе мы уже обратили внимание на несколько зданий Сансовино, но они относятся к стилю позднего римского Возрождения и, таким образом, не имеют ярко выраженного венецианского характера. Однако несколько гражданских памятников и многие дома на Гранд-канале и в других местах демонстрируют своеобразный венецианский тип. Одним из самых ранних и наиболее примечательных из них является восточная сторона двора герцогского дворца, построенная архитектором Антонио Риччо из Вероны.^[110] Эта богато орнаментированная схема создана на основе более ранних работ, которым архитектор был вынужден соответствовать, и это, по-видимому, привело к неправильным размерам и расстояниям между проемами верхних этажей, которые так заметны и резко контрастируют с симметричной регулярностью ренессансного дизайна в целом. Длинный фасад занимает два этажа со стенами над цокольным этажом в два яруса открытых аркад, с так называемой лестницей гигантов, ведущей на верхнюю галерею. Первый этаж имеет изогнутые круглые арки на опорах соответствующей секции, украшенные пилястрами неоклассической формы, в то время как сцена выше имеет остроконечную аркаду на составных стержневых опорах средневекового венецианского стиля (Фото VI). Верхние этажи отмечены антаблементами, а круглые арочные окна обрамлены пилястрами, доходящими на главном этаже до импоста арки, а затем поднятыми на сваи, чтобы нести изогнутые фронтоны, выполненные рельефно на фоне антаблемента, венчающего этот этаж. Верхний этаж разделен на две части почти равной длины, но разной высоты и разного дизайна. Часть двора, простирающаяся от середины до морской стороны, является нижней и имеет окна, обрамленные пилястрами, доходящими до венчающего антаблемента. Эти пилястры подняты на пьедесталы, образующие переходы к подиуму, а некоторые окна сгруппированы парами, некоторые - двойными парами, а некоторые - одиночными. В более высокой части окна более высокие и демонстрируют значительные различия в дизайне. Одна группа, состоящая из двойной пары, имеет фланкирующие пилястры, доходящие только до импоста, с блоком на сваях, поднимающимся от капителя каждой из них к венчающему антаблементу, в то время как коринфские колоннеты с ярко выраженным энтазисом поддерживают архивольты — и пилястры, и валы подняты на низкие пьедесталы. От него на значительном расстоянии отделена еще одна оконная группа того же дизайна, но состоящая из одной пары, в то время как в промежуточном пространстве и вдоль остальной части стены, ведущей к церкви Святого Марка, расположены неравномерно расположенные одиночные окна с пилястрами, поддерживающими архивольты, и другими пилястрами по бокам от них, все они подняты на высоких пьедесталах, соединенных непрерывным подиумом. На верхней ступени подвала, у начала лестницы гигантов, остроконечная аркада прерывается группой из трех круглых арок на сгруппированных пилястрах. Поверхности стен повсюду искусно обшиты панелями и украшены арабесками, а фризy, шпандрели и подиумы в устрашающем изобилии украшены панельными дисками, фестонами и арабесковыми орнаментами.



ФАСАД ДВОРА, ГЕРЦОГСКИЙ ДВОРЕЦ

Венеция

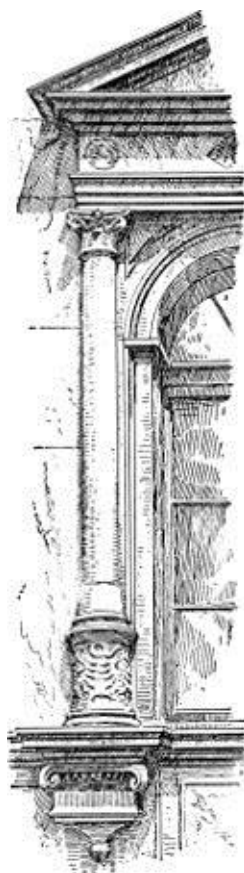


Рис. 90.

Северная сторона также выполнена в стиле Ренессанса, но здесь только один закрытый этаж, и он находится на уровне верхней аркады восточной стороны. Архитектурная схема

этой части иная, за исключением того, что ее антаблемент является продолжением нижнего антаблемента восточного фасада. Работа здесь, по-видимому, была совершенно новой, и каждое правильно расположенное окно обрамлено горельефным псевдокоринфским орнаментом, стрелы которого установлены на круглых пьедесталах с орнаментом, опирающихся на карнизы (рис. [90](#)). Стены инкрустированы большими плитами из мрамора с прожилками, а в каждом пространстве установлен рельефный орнаментальный диск.

Самое прекрасное в этом дворе - лестница гигантов. Немногие архитектурные произведения эпохи Возрождения настолько разумны и свободны от лишних и ничего не значащих деталей. Ступени, прерываемые примерно посередине посадочной площадкой, окружены балюстрадами строго простого дизайна, начинающимися с квадратных перекладин; а бока отделаны простыми мраморными панелями с изящной лепниной и арабесковой резьбой на поверхностях элементов каркаса. Механическое исполнение всего изделия превосходно, ни в одной детали нет оседания или трещин.

Фасад Скуолы Сан-Марко, начатый в 1485 году и приписываемый архитектору Мартино Ломбардо, представляет собой чудо тонкой работы, многими чертами напоминающее маленькую церковь Мираколе (стр. [151](#)), но с деталями иного характера. Он состоит из двух этажей и разделен на две части, соответствующие внутреннему разделению, одна из которых, охватывающая главный портал, больше и богаче другой. Порядок коринфских пилястр охватывает обе части каждого этажа, и эти пилястры расположены неравномерно в соответствии с пропорциями соответствующих частей и их проемов. Главное отделение, которое находится слева от зрителя, если он обращен лицом к зданию, состоит из трех отсеков, центральный из которых шире. Главный портал (рис. [91](#)) находится в этом проеме и имеет два порядка арок на пилястрах, обрамленных более крупными пилястрами, также в двух порядках, доходящими до антаблемента, который проходит над аркой. Отдельно стоящая коринфская колонна на высоком постаменте установлена перед каждой пилястрой большего подотряда, а из рессавтов антаблемента над этими колоннами к стене верхнего этажа примыкает архивольт с горельефом. Древки фланкирующих колонн необычно короткие, постаменты составляют примерно половину общей высоты от земли до антаблемента. Комментировать неразумность таких композиций становится утомительно, а критика может показаться придиристской. Но если читатель рассмотрит характер греческого портала с его лепниной на косяках и карнизом, столь же разумными и уместными, сколь и простыми, истинно готического дверного проема с его последовательным порядком арок, но без лишних или ничего не значащих деталей, он вряд ли сможет не почувствовать детскость этого ренессансного дизайна по сравнению с ним.

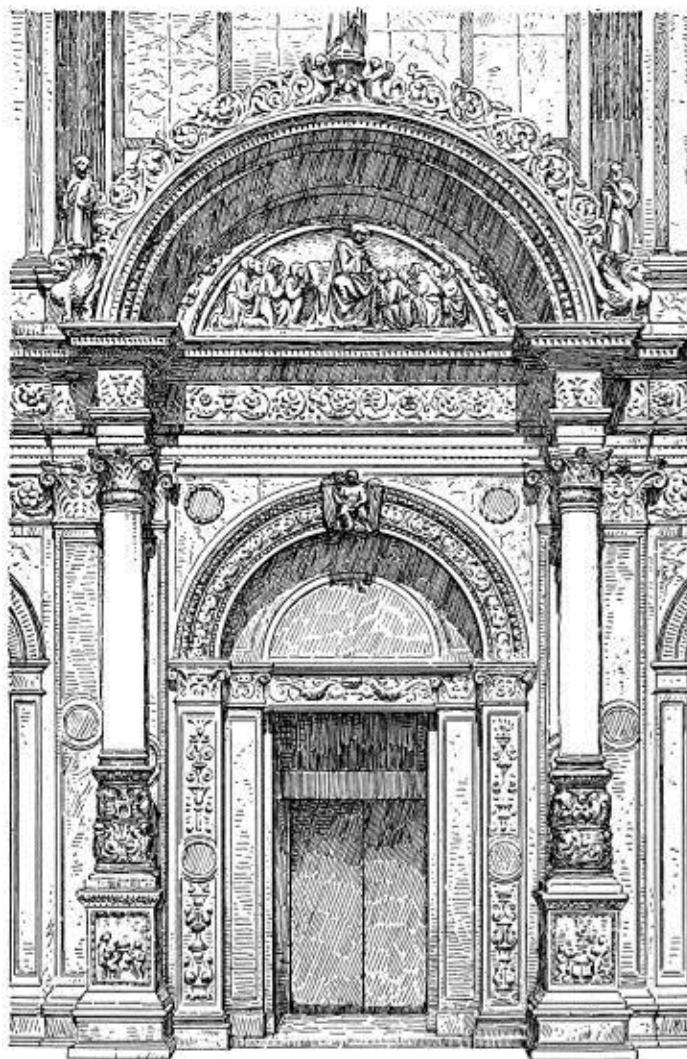


Рис. 91.—Портал Скуолы Сан-Марко, Венеция.

Другая часть этого фасада имеет меньший по размеру и более простой дверной проем в центральном проеме с цельной стеной наверху и узким арочным окном, обрамленным пилястрами и остроконечным фронтоном в каждом верхнем боковом проеме, в то время как боковые отсеки первого этажа украшены замечательной резьбой с очень низким рельефом, которые представляют собой крайний пример той тенденции к изобразительной обработке, которая отличает рельефную скульптуру эпохи Возрождения. Главный карниз, охватывающий обе части фасада, увенчан рядом арочных фронтонов, различающихся по размаху с расположенными под ними нишами, которые напоминают фасад церкви Святого Марка. Те, что расположены над основным разделением фасада, поднимаются на декоративные чердаки, средний из которых состоит из двух ярусов.

Детали этой композиции выполнены с очень низким рельефом, а антаблементы разбиты на небольшие перекосы над пилястрами. Поверхности стен инкрустированы мраморными плитами, с простыми панелями и небольшими дисками, добавленными в скупую отделку, а архивольты главного портала и венчающих его фронтонов украшены арабесками, небольшими статуэтками и навершиями.

Достоинство этой композиции в целом заключается исключительно в расположении составляющих деталей, которые дизайнер использовал чисто причудливым образом без какого-либо надлежащего архитектурного смысла; но изысканность исполнения и красота

мрамора с его приглушенными и гармонизированными временем жемчужными цветами делают памятник одним из самых примечательных в Венеции.

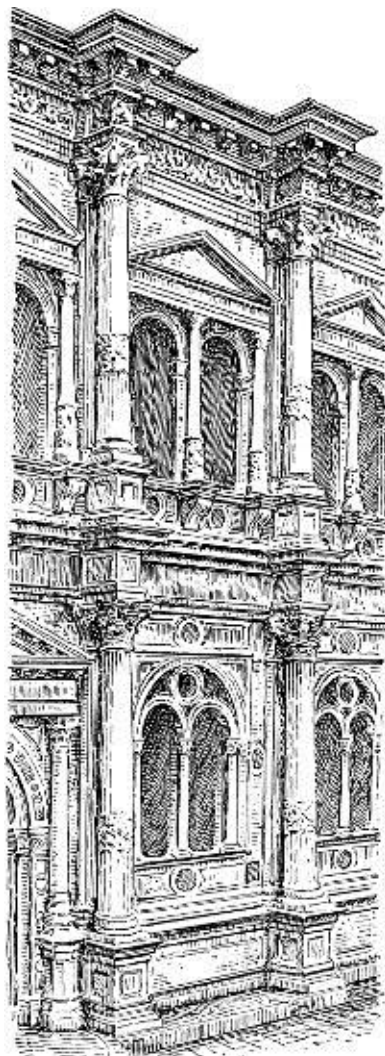


Рис. 92.— Часть Скуолы Сан-Рокко.

Другим характерным примером дизайна раннего Возрождения в Венеции является Скуола ди Сан Рокко (рис. 92). Фасад этого здания снова состоит из двух частей, каждая из которых состоит из двух этажей, причем основная часть состоит из трех отсеков, а вторая - всего из двух. Эти отсеки отмечены наложенными друг на друга пилястрами, которые проходят через оба отделения, а в главном отделении перед каждой пилястрой установлена отдельно стоящая коринфская колонна. На каждом этаже колонны возвышаются на пьедесталах, соединенных подиумом, и каждая из них увита лентой из декоративной листвы. Антаблемента находятся в плоскости стены и разбиты на очень заметные выступы, которые на главном карнизе неприятно выделяются на фоне неба. И колонны, и рессавы бессмысленны, у колонн нет ничего, кроме рессавов, которые можно нести, а у рессавов нет никакой функции, кроме как прикрывать бесполезные колонны. Меньшие детали этого фасада имеют смешанный характер. Главный портал имеет растопыренные косяки, украшенные пилястрами, и архивольт соответствующего сечения. Этот портал обрамлен порядком меньших коринфских колонн на высоких многоугольных пьедесталах с фронтоном над антаблементом. В боковых нишах подвала главного корпуса есть каждое широкое арочное окно, разделенное центральной колонеткой и косяками, несущими две небольшие арки, с тимпаном, пронизанным кругом и треугольниками в средневековой

манере. Огромные арки этих окон украшены рельефными перекладинами, увенчанными карнизами в стиле ломбардского Возрождения. На верхнем этаже в каждом эркере есть пара арочных окон, обрамленных колоннеттами псевдокоринфского ордера на орнаментированных круглых пьедесталах, опирающихся на карнизы, антаблемент этого миниатюрного ордера увенчан фронтоном. В окне центрального отсека простенок между проемами шире, чем простенки боковых окон, и имеет пару колонн на лицевой стороне вместо одной.

Но наиболее характерной архитектурой эпохи Возрождения в Венеции является архитектура частных дворцов на большом канале. Княжеские жилища, расположенные вдоль этого уникального водного пути, не имеют аналогов ни в чем другом в мире. Однако самые прекрасные из них относятся к позднему средневековью. Только они имеют совершенно отчетливый венецианский характер; но некоторые дворцы раннего Возрождения сохраняют прекрасные пропорции, спокойные очертания и выражение утонченной роскоши, присущие зданиям предшествующей эпохи. В лучших из них неоклассические детали используются экономно, хотя и не без странных новых несоответствий формы и подгонки.

Угол Палаццо Спинелли (Табличка VII), приписываемый Пьетро Ломбардо, является одним из наиболее характерных. Его цокольный этаж с широкими стенами и хорошо упорядоченные подразделения верхних этажей чрезвычайно хороши, хотя цокольный этаж высокий, а главный этаж довольно низкий. В этом фасаде нет законченных порядков, но по углам расположены накладывающиеся друг на друга пилястры, а антаблемент проходит через каждый из верхних этажей, в то время как цокольный этаж венчает только узкий струнный ход. Окна расположены на манер окон средневековых венецианских дворцов: пара из них расположена вместе посередине, а по одному - в центре каждого бокового проема в соответствии с разделением интерьера. Эти окна широкие и выполнены в средневековом стиле, с разделительной шахтой и двумя небольшими арками, окруженными аркой большего размера, как в Скуола-ди-Сан-Рокко. Заметной детализацией этих окон является неполный круг в пространстве тимпана, который пересекает меньшие арки, образуя извилистые изгибы, подобные ярким готическим узорам. Архивольты опираются на небольшие пилястры, а шпандрели обрамлены лепниной. Окна выходят на балконы с карнизами и балюстрадами в стиле Ренессанса, отличающимися большой изысканностью и элегантностью, а балконные перила тянутся вдоль стен в виде струн. Отделка пилястр панелями, как в этом проекте, так и во многих других, которые мы заметили, начиная с фасада Святого Андрея Мантуанского работы Альберти, сомнительна по своей уместности, поскольку опорные элементы должны иметь выражение сосредоточенной силы, с которой такая обработка вряд ли совместима. Поверхность столба или пилястры может быть украшена любым видом рифления или чеканки, которые существенно не уменьшают ее ценности, но утопление панелей в таких опорных элементах означает в определенной степени разрушение выражения однородной компактности. Классические детали в этом здании демонстрируют то же пренебрежение к правильным классическим формам и пропорциям, которое мы находим в искусстве эпохи Возрождения в целом. Пилястры, расположенные по углам, имеют одинаковую ширину, хотя они сильно различаются по высоте, а пилястры различных проемов по-прежнему имеют разные пропорции и размеры. Это объединение представителей одного вида, но многих различных величин присуще органичным средневековым архитектурным системам, под влиянием которых бессознательно работали эти дизайнеры; но оно чуждо принципам классического искусства. Красота Углового дворца, однако, совершенно независима от неоклассических деталей, которые скупы привнесены в него, и принадлежит к более крупным формам и пропорциям средневекового венецианского стиля.



УГОЛ ПАЛАЦЦО СПИНЕЛЛИ

Венеция

Другие венецианские дворцы раннего Возрождения демонстрируют другие особенности, которые было бы утомительно подробно описывать, но, возможно, будет полезно обратить внимание на некоторые из них. Палаццо Контарини, например, имеет три основных внутренних подразделения, отмеченных наложенными друг на друга пилястрами в дополнение к пилястрам по углам. Цокольный этаж возвышается на подиуме, и как цокольный, так и главный этажи имеют антаблемент, в то время как верхний этаж увенчан низким карнизом с модильонами и не имеет полного антаблемента. Арочный портал обрамлен пилястрами в двух порядках, оба увенчаны блоками антаблемента, но ни один антаблемент не перекрывает проем под аркой, а перекладины обрамлены лепниной и увенчаны карнизом. Окна узкие, округло-арочные, без разделительных элементов. Четыре из них сгруппированы вместе в центральном пролете каждого верхнего этажа, а те, что расположены на главном этаже, обрамлены коринфским порядком из пяти колонн, увенчанных фронтоном, при этом вся композиция в точности повторяет форму миниатюрного фасада храма. В каждом боковом проеме над цокольным этажом есть по два одиночных окна, каждое из которых на первом этаже оформлено в коринфском стиле, как и в центральной группе, и увенчано фронтоном. Окна верхнего этажа обрамлены очень тонкими пилястрами одинаковой высоты с окнами основного ордера, а пилястры поменьше несут архивольты. Торцевые окна центральной группы и внутренние окна боковых проемов

вплотную примыкают к пилястрам основного ордера, таким образом, образуя с каждой стороны группу пилястр трех разных пропорций и величины, как показано на рисунке 93. Передняя часть в целом хороша по своим пропорциям и бесшумна по сути. Неоклассические детали не добавляют ему ценности, и без них композиция была бы лучше.

Палаццо Вендрамини имеет полный порядок на всех трех этажах, и это существенно меняет самобытный венецианский характер. Обычная схема фасада венецианского дворца, в которой широкий центральный проем, полностью занятый проемами, обрамлен боковыми нишами, каждая из которых имеет сплошную стену по обе стороны от проема, действительно сохранена, но ее эффект сильно затемняется выделяющимися орденами, выполненными в высоком рельефе и простирающимися по всему фасаду. Отверстия имеют средневековую форму двух сводчатых арок под охватывающей аркой с кругом в барабанном пространстве. Три, вместо двух, этих составных отверстия сгруппированы в необычайно широком центральном отсеке, и каждое из них заполняет межколонье ордена. В каждом боковом проеме колонны ордена расположены на неравном расстоянии друг от друга в соответствии с узкими полосами сплошной стены, по одной с каждой стороны проема, который они окружают, образуя широкое центральное межколонье и два узких. Карниз антаблемента цокольного этажа расширен и опирается на выступы фриза перед окнами главного этажа, а на этих выступающих выступах установлены балюстрады, образующие балконы. Чтобы подчеркнуть самый верхний антаблемент как завершающую деталь фасада, его сделали таким высоким, что он совершенно непропорционален порядку, частью которого он является.

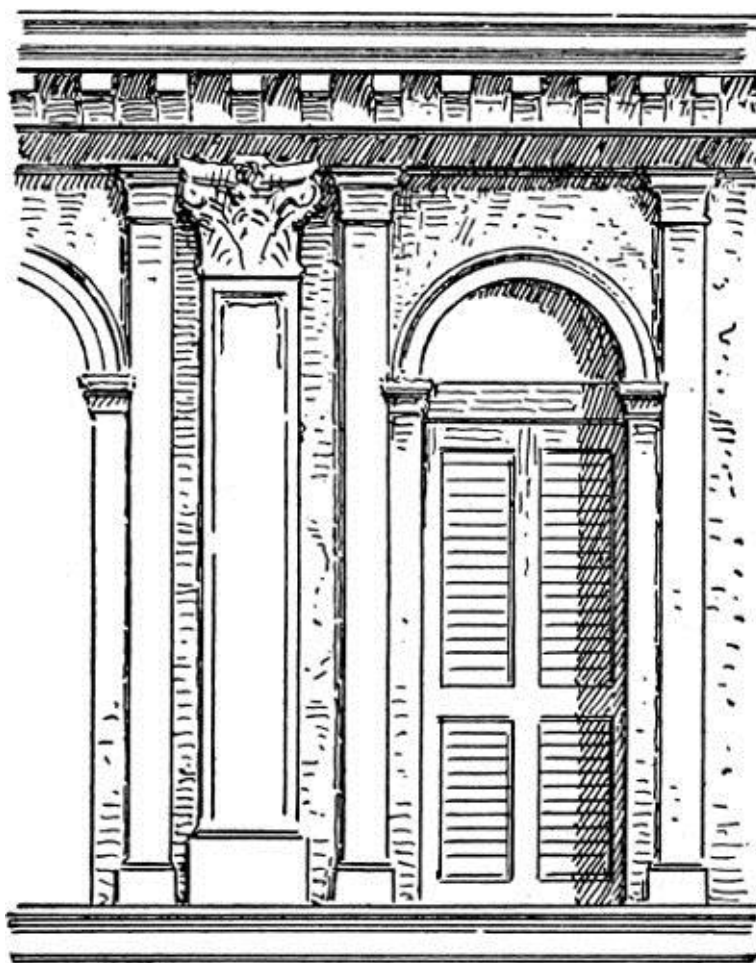


Рис. 93.



PALAZZO DEL CONSIGLIO

Верона

Что касается более поздней дворцовой архитектуры Венеции, то нет необходимости давать какой-либо расширенный анализ, поскольку она менее отчетливо венецианская и в большей степени относится к так называемому стилю римского Возрождения, который по существу уникален по своему характеру во всех частях страны. На этих более поздних дворцовых фасадах основные элементы типичной венецианской схемы действительно сохраняются, но они так слегка подчеркнуты и так перегружены тяжелыми орденами, что теряют свой должный эффект. Например, в Палаццо Корнаро Сансовино, уже описанном (стр. [124](#)), эти основные подразделения фасада едва заметны на общем фоне. Общий эффект заключается в равномерно расположенных парах колонн на каждом из верхних этажей. Только после того, как мы внимательно изучим композицию, мы заметим более узкие пропорции трех средних отверстий. То же самое можно сказать и о фасаде Палаццо Гримани работы Санмикеле, хотя в данном случае группировка иная: колонны установлены парами только в боковых нишах. Даже в еще более позднем и тяжеловесном проекте Палаццо Пезаро в стиле рококо архитектора Лонгены, который основан на схеме Библиотеки Святого Марка, все еще сохраняются неравные основные подразделения венецианского дворцового типа.

Среди примеров дворцовой архитектуры североитальянского Возрождения за пределами Венеции хорошо известный веронский палаццо дель Консильо (Фото [VIII](#)) представляет средневековую схему бролетто, украшенную деталями эпохи Возрождения, без которых было бы лучше обойтись. Здание имеет всего один этаж над открытым подвалом с аркадой. Аркада состоит из двух частей по четыре арки в каждой, арки проистекают из коротких колонн, установленных на квадратных пьедесталах, а сами пьедесталы соединены балюстрадой. Центральная опора и причал на каждом конце окружают эти секции, и на лицевой стороне каждой опоры находится неглубокая пилястра, поддерживающая узкий антаблемент, который простирается по всему фронту, с карнизной капителью над

центральной колонной каждой секции для поддержки антаблемента в длинных промежутках между пилястрами. Верхний этаж разделен на четыре равные части пилястрами, установленными над пилястрами и карнизами цоколя. Эти пилястры находятся на перекладинах подиума над соответствующими перекладинами в антаблементе ниже, а венчающий антаблемент также разбит перекладинами. Двухарочный проем с центральной колонеткой, обрамленный пилястрами по бокам и увенчанный антаблементом и изогнутым фронтоном, занимает середину каждого этажа, а стены украшены искусной мраморной инкрустацией. Общая форма и пропорции этого памятника чрезвычайно прекрасны, но по этим качествам он относится к Средневековью, а не к эпохе Возрождения. К простой аркаде и надстройке с гладкими стенами неоклассические детали неуместны и бессмысленны.

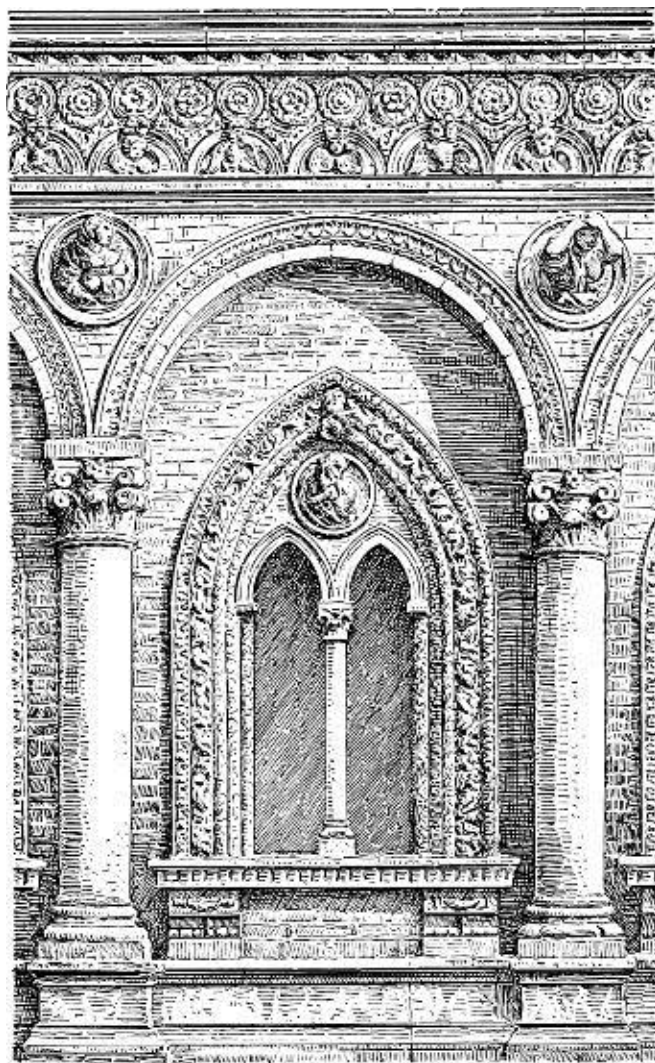


Рис. 94.— Один отсек фундамента Оспедале Маджоре.

Еще одно здание северного Ренессанса типа бролетто - это Палаццо коммуны в Брешии, в котором у нас есть цокольная аркада из трех арок на тяжелых опорах с узким коринфским ордером, выполненным на римский манер, и над ней отдельный этаж, разделенный на три широких пролета пилястрами, несущими тяжелый антаблемент. Окно с квадратной головкой в каждом проеме обрамлено несколькими пилястрами меньшего размера, антаблемент которых доходит до потолка венчающего антаблемента. В тех частях Миланской Оспедале Маджоре, которые были спроектированы примерно в середине пятнадцатого века флорентийским архитектором Антонио Филарете, более крупные элементы носят смешанный и приниженный средневековый характер без применения

классических порядков. Здание построено из кирпича с замысловатыми терракотовыми орнаментами и имеет всего два этажа, включая подвал. В подвале есть глухая аркада из круглых арок на приземистых колоннах с капителями в коринфском стиле, а в каждом проеме установлен составной проем из двух стрельчатых арок под более крупной стрельчатой аркой (рис. 94). Грани косяков и архивольты этих проемов сильно украшены лепниной и слоистыми орнаментами терракотового рельефа, в то время как архивольты аркады выше имеют более простой неоклассический профиль и более изысканный и традиционный слоистый орнамент. Подоконники опираются на спаренные карнизы тяжелой и незлегантной формы, а вся аркада поднята на высокое основание с рессорами под колоннами. Медальоны с бюстами в горельефе установлены в тимпанах окон и в шпандрелях аркады, а широкий фриз, чем-то напоминающий антаблемент, венчает эту часть композиции. Верхний этаж имеет простую кирпичную стену с окнами, как и в подвале, заключенными в прямоугольные панели.

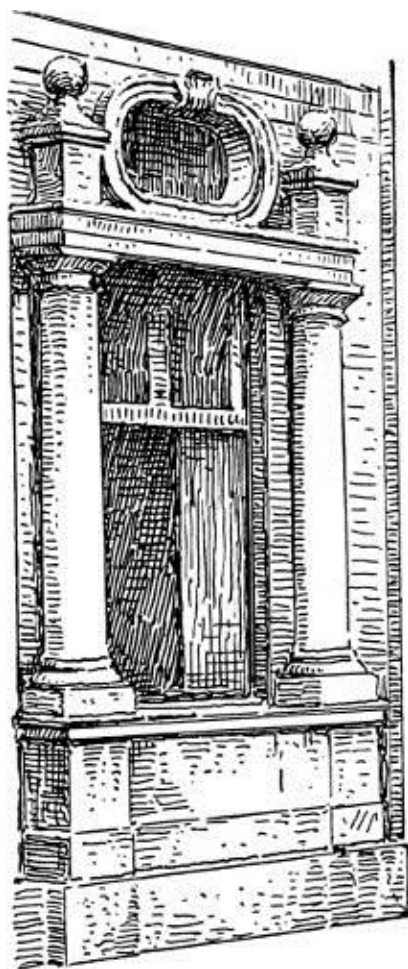


Рис. 95.

Другие особенности дизайна можно найти в некоторых дворцах Болоньи раннего Возрождения, где в Палаццо Бевилаква окна главного этажа имеют средневековую форму двух маленьких арок под аркой большего размера, измененную за счет отсутствия центральной шахты, которая придает середине тимпана форму подвески. Но не стоит далее следовать этим абберациям дизайна раннего северного Возрождения. Дворцовая архитектура позднего Возрождения в северной Италии не имеет отличительных черт, требующих особого комментария. По большей части она основана на искусстве Палладио и Виньолы, которые мы уже достаточно рассмотрели. Хотя в нем гораздо больше тех

неправильных регулировок элементов конструкции и других причуд дизайна, в которых итальянские архитекторы были богаты во все времена, не имеет большого значения, чтобы оправдывать особые замечания. Подробно указать на множество таких бессмысленных причуд, как те, что были введены Пеллегрини во дворе Палаццо Брера в Милане, где арки накладывающихся друг на друга аркад опираются на пары колонн, соединенных короткими антаблементами, что делает необходимым удвоение поперечных арок сводов позади них, или на такие новшества, которые встречаются в окнах подвала Палаццо Мартиненго в Брешии, которые украшены небольшими дорическими колоннами, несущими наличники без других частей антаблемента, в то время как вертикальный блок с шаром на нем возвышается над каждой колонной (рис. [95](#)), было бы утомительно и бесполезно. Поэтому в следующей главе мы можем перейти к краткому рассмотрению резного орнамента этой архитектуры, прежде чем перейти к архитектуре эпохи Возрождения во Франции и Англии.

ГЛАВА X

АРХИТЕКТУРНАЯ РЕЗЬБА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Вся эффективная скульптура на зданиях, включая человеческую фигуру, является архитектурной резьбой; но только в готическом искусстве скульптура человеческой фигуры, а также второстепенный орнамент, состоящий из других элементов, имеют одновременно соответствующий архитектурный характер и высокую степень совершенства в разработке формы. В лучшем греческом искусстве резьба по человеческой фигуре действительно обладает величественно-монументальным качеством; но греческий скульптор не стремился в первую очередь придать своей работе архитектурное выражение. Он сотворил это с таким совершенством, которое несовместимо с полной мерой такого самовыражения. Греческая скульптура, хотя и размещена на здании, в какой-то мере независима от него, и поэтому она не только ничего не теряет, но даже может приобрести ценность, если ее убрать со своего места на здании и установить в музее, где ее можно будет увидеть самой по себе.

В искусстве эпохи Возрождения фигура человека во всю округлость обработана настолько независимо, что утратила почти всякую монументальную выразительность, в то время как для строго архитектурной резьбы у нас есть рельефы на пилястрах, фризах и капителях, состоящие из завитков и извилин с листвой, гротескной животной жизни и большого разнообразия объектов, включая человеческую фигуру, более или менее фантастически изображенных в качестве орнамента. Скульптура человеческой фигуры эпохи Возрождения, таким образом, имеет так мало надлежащего архитектурного характера, что мы не будем рассматривать ее здесь, а ограничим наше внимание рельефной резьбой, которая имеет более тесную архитектурную связь, если не гораздо более истинное архитектурное выражение.



Рис. 96.—Римская арабеска.

Фото IX



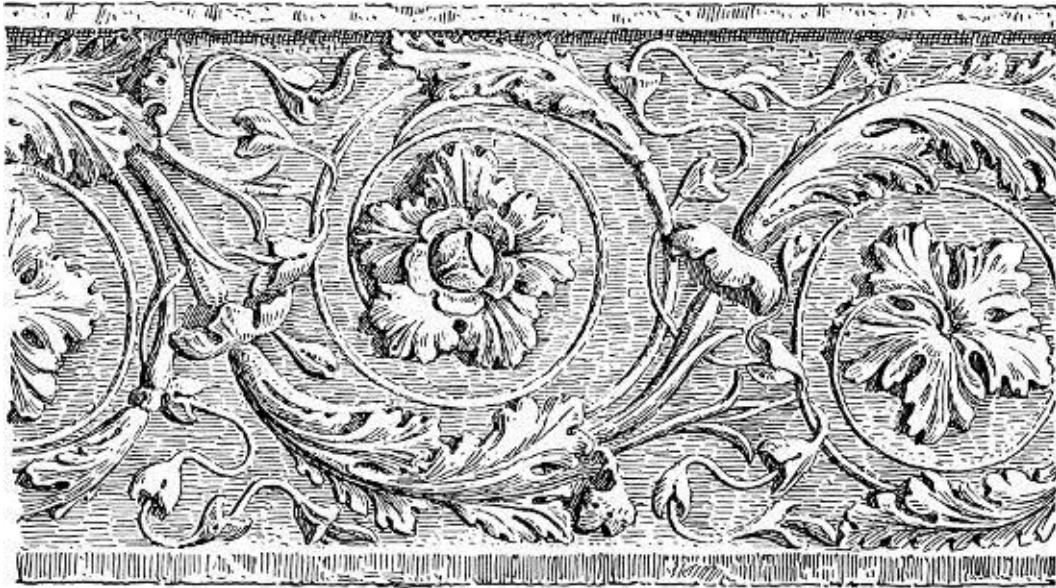


Рис. 97.—Арабеска эпохи Возрождения.

Значительная часть этой резьбы является точной имитацией римских образцов, как показывает сравнение фрагмента римской арабески из Музея Флоренции (рис. 96) с фрагментом арабески эпохи Возрождения из герцогского дворца Губбио (рис. 97). Но по эlegantности, изяществу и тонкости линий и поверхности лучшая резьба эпохи Возрождения превосходит резьбу древнего Рима. Линейная основа такого дизайна в высшей степени искусственна, состоящая из формальных завитков и меандров, а листва и другие введенные формы обработаны искусственно, без четких условностей. Условности этого искусства не являются естественным результатом истинного понимания декоративной абстракции, архитектурной пригодности и природы материалов. Они не демонстрируют тонкого понимания красоты объекта, оформленного в традиционном стиле. Это искусственные условности, которые часто совершают насилие одновременно и над формами природы, и над истинными принципами дизайна. Початок ячменя и цветочные стебли на тарелке IX, характерной работе ломбарди из церкви Санта-Мария-деи-Мираколе в Венеции, иллюстрируют это. Жесткие параллельные прямые стороны и квадратный конец ячменного початка, а также вялая извилистость цветочного стебля не отражают никаких архитектурных или материальных условий, которым художник должен был соответствовать. Они не выражают ничего, кроме нечувствительности дизайнера к характеру и красоте природных форм. Сравните колосок ячменя (рис. 98) с древнегреческой монеты в Британском музее.^[11] Несмотря на строгие условности, это изображение прекрасно выражает истинный характер реального объекта. Такие детали, как прямоугольный початок ячменя и лишенный нервов цветочный стебель на фото IX, казалось бы, указывают на неспособность дизайнера оценить те элементы красоты в растительной жизни, которые могут быть использованы в декоративной резьбе, если бы они не были связаны с другими деталями, которые более полно раскрывают жизненный характер. Слоение свитков с одинаковым рельефом (фото IX) имеет характер, который заставляет нас задуматься, как дизайнер, который смог так тонко передать нервную жизнь листвы, мог связать с этой листвой только что замеченные безжизненные детали и дальнейшие чудовищности осевой композиции, включая бесхарактерных гротескных животных, из которых состоит листва свитка. Симметричная схема арабески в целом и

бессмысленные детали центральной части взяты из римского источника,^[112] в то время как листва, хотя и отлита в римской форме, во многом обязана своим лучшим качеством вдохновению готического искусства. Качества, придающие утонченное очарование таким традиционным формам, ускользают от полного анализа и определения, но они основаны на пропорциях, кривизне и соотношении линий и поверхностей, которые принадлежат органическим формам природы.



Рис. 98.— греческая монета, увеличенная.

Такая утонченная красота листьев является исключительной в декоративном дизайне эпохи Возрождения. Резчику пятнадцатого века обычно не хватает энергии линий, тончайших изгибов поверхности и выражения органической структуры, проявляющейся в чрезвычайно тонких деталях рельефов Ломбарди. Изгибы дизайна эпохи Возрождения, как правило, более формальны, а передние линии менее упругие. В некоторых случаях совершенно отсутствуют изящные изгибы, как в завитках, обрамляющих бронзовые дверные клапаны собора Святого Петра в Риме работы флорентийского скульптора Филарете (рис. 99). В этих свитках воспроизведен тяжелый и безжизненный характер самых бедных римских образцов. Отделка этих резных изделий, в лучших образцах, обычно сложная, а в таких работах, как работа Ломбарди в Венеции, она изысканна. Но во многих случаях это просто сглаживание поверхности, не имеющее выразительного характера, как в изображении листьев Бенедетто да Майано на кафедре Санта-Кроче во Флоренции, где выражение прекрасной анатомии листьев почти полностью отшлифовано.



Рис. 99.—Арабески Филарете, Рим.

Фундаментальным недостатком этого стиля орнаментации является то, что он в значительной степени состоит из искусственных изгибов и формальной симметрии. Сведенный к линейным элементам, он в основном состоит либо из осевой линии с завитками и слабыми изгибами, расположенными симметрично по обе стороны от нее, либо из формального меандра с чередующимися завитками. Утомительное повторение этих двух композиционных схем является характерной чертой искусства эпохи Возрождения. В эти первичные мотивы было внесено множество изменений, но никакие возможные вариации не могут облегчить их скучность. То, что они взяты из древнего источника, не оправдывает их использования. Однако они взяты не из лучшего древнего источника. В греческом искусстве элементы родственной природы трактовались более утонченно, с изысканной умеренностью изгиба и живости линий. Но дизайнеры-декораторы эпохи Возрождения черпали вдохновение в греко-римских пародиях на греческий орнамент, таких как утомительные арабески, которые были нарисованы на стенах помпейских домов.

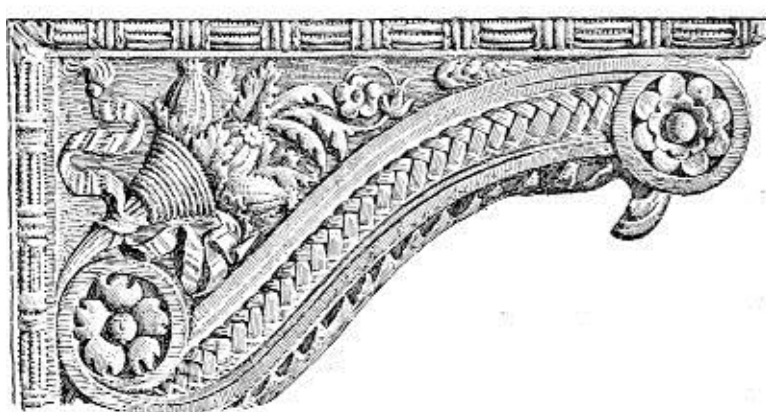


Рис. 100. Консоль кафедры в Санта—Кроче.

Расположение, а также обработка деталей, взятых из растительной жизни, которые ассоциируются с этим стилем дизайна, часто наиболее искусственны и неорганичны, как на упомянутой ранее кафедре Санта-Кроче, где сбоку от консоли (рис. [100](#)) плоды и листья выходят из невзрачного сосуда некрасивой формы, имеющего неуклюжий рифленый стебель, перевязанный развевающейся лентой, заканчивающейся кисточкой. Такие неестественно составленные детали неизвестны в чистом готическом искусстве, которое люди эпохи Возрождения считали таким варварским. Использование таких предметов, как необычный рог изобилия и лента такого рисунка, является обычным явлением в орнаменте эпохи Возрождения. Не утверждая, что искусственные объекты никогда не могут входить в декоративную композицию, я думаю, можно сказать, что такие объекты, если их использовать в качестве бросающихся в глаза элементов, должны обладать некоторой красотой формы,[113](#) и, конечно, каждая группа объектов, какого бы вида она ни была, должна быть составлена так, чтобы создавать эффект органического единства. Каждая деталь должна иметь свое место и позу, которые должны делать ее частью какой-то системы взаимосвязанных орнаментальных линий. Это, конечно, элементарно, и этот принцип обычно используется в орнаментации эпохи Возрождения, хотя и в высшей степени искусственным образом. Но в дизайне треугольной панели этой консоли нет тонкой системы взаимосвязанных линий. Плоды и листья расположены разрозненно, а изогнутая лента не имеет красивых линий или поверхности.



Рис. 101.—Листва с ворот Гиберти.

Примеры такой неупорядоченной композиции бросаются в глаза на бордюрах знаменитых ворот Гиберти во Флорентийском баптистерии, где расположенные через равные промежутки выступы листьев составлены таким же неорганическим способом (рис. [101](#)), а пучки скреплены спиральными рифлеными канавками. Примечательно, что детали здесь проработаны с мельчайшей натуралистической завершенностью, которая несовместима с архитектурной эффективностью. Возможности бронзового материала, из которого выполнен дизайн, максимально раскрываются при передаче прожилок листьев, зазубрин и текстур поверхности. Эта тенденция сочетать чрезмерный натурализм с чрезвычайно искусственной композицией является любопытной характеристикой как римского, так и ренессансного искусства.

В орнаментальной резьбе эпохи Возрождения мы находим не только формальную и часто разрозненную композиционную схему, в которой искусственные объекты, лишенные красоты или смысла, вводятся среди элементов, заимствованных из естественных форм, но и многочисленные примеры, когда дизайн полностью состоит из таких объектов, как пилястра в Национальном музее Флоренции (рис. [102](#)). Ценность этого дизайна полностью заключается в его детской симметрии расположения уродливых элементов вокруг оси. В нем нет ничего другого, на чем глаз мог бы отдохнуть с удовольствием. Я думаю, можно принять за истинный принцип, что архитектурный орнамент не может быть хорошим, если он не является выражением той красоты, которую мы находим в органической природе. Я не говорю, что элементы такого орнамента должны быть непосредственно или сознательно взяты из природы; но каждое качество линий и поверхностей, которые в здоровом состоянии ума мы считаем красивыми, воплощено в органической природе, так что каким

бы абстрактным или условным ни было произведение хорошей резьбы, его формы будут соответствовать формам природных объектов.



Рис. 102.—Пилястра в Национальном музее, Флоренция.

Самые прекрасные формы, встречающиеся в резьбе эпохи Возрождения, - это слоистые, как мы уже заметили (стр. [170](#)). Но даже они редко отличаются настоящим совершенством. Итальянцы, будь то древние или современные, в целом не ценили жизненную красоту листвы. Листопад римского искусства так же уступает листопаду греческого, как листопад эпохи Возрождения - слоению французских готических резчиков. Возьмем, к примеру, хрустящие листья столичного аканта из Эпидавра (А, рис. 103) в Национальном музее Афин, обладающие сильной нервной активностью, несмотря на строгое традиционное обращение с ними; или лист В на том же рисунке из другой греческой столицы в том же музее, с его остроконечными остриями и изысканной системой расходящихся линий — одновременно верный природе и эффектный в качестве украшения; и сравните с ними любые образцы римской или греко-римской листвы, такие как А и В (рис. [104](#)). Обратите внимание на А, изображенный на составной капительнице в музее Неаполя, на чрезмерную извитость концов листьев, тупые закругленные выступы, отсутствие радиальных связей в линиях углублений и немоделированную плоскостность поверхностей между бороздками. И обратите внимание на В, изображенный на коринфской капители, предположительно принадлежавшей так называемому Храму Юпитера Статора, на неумеренные и искусственные неровности линий и поверхности.

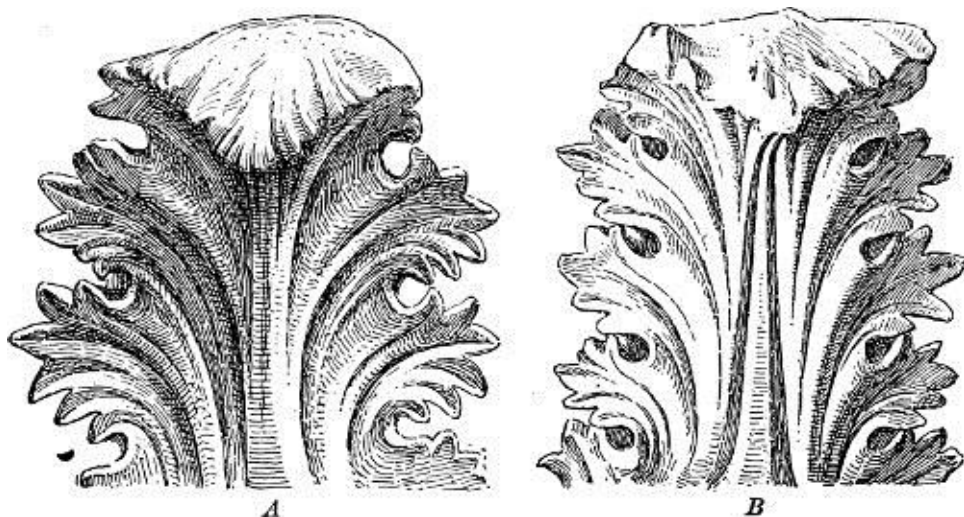


Рис. 103.—Греческий листопад.

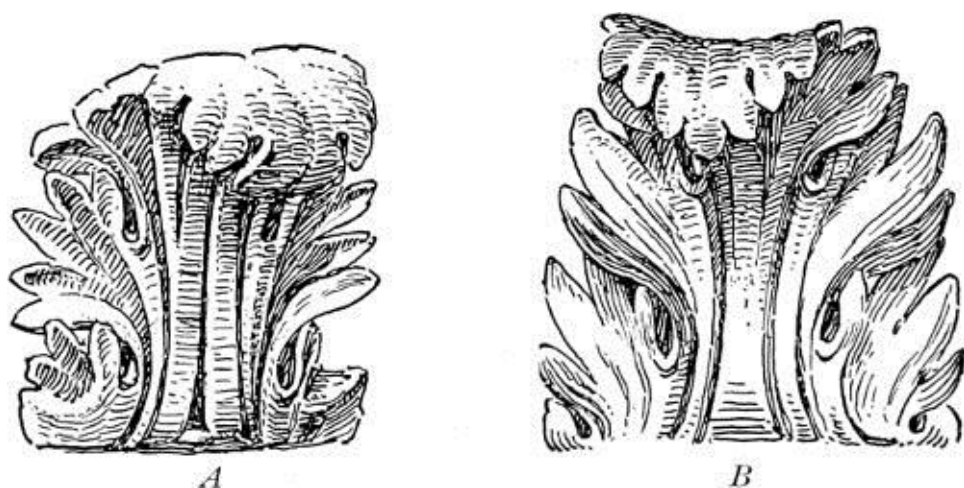


Рис. 104.—Римская листва.

Обращаясь теперь к ренессансному обрамлению капителей, мы можем взять, во-первых, любой портик капеллы Пацци работы Брунеллески. Показанная здесь тупость (рис. [105](#)) по отношению к прекрасным качествам природных форм, которые могут быть использованы в качестве архитектурного украшения, действительно поражает. Трактровка выполнена в римском стиле с акцентом на искусственные условности римского искусства. Жесткие линии и прямоугольные участки борозд, каждая из которых резко обрывается прямой линией по дну, и немоделированная плоскостность промежуточных поверхностей указывают на удивительное отсутствие понимания тех элементов красоты, которые отличают действительно тонкую декоративную резьбу. Такая листва действительно исключительно бедна, но экземпляры подобного рода встречаются нередко, как, например, в капителях дверного проема ризницы Санта-Кроче во Флоренции работы Микелоцци.



Рис. 105.—Листья Брунеллески.

Более характерная листва эпохи Возрождения, однако, иногда бывает красивой, как, например, в капителях муниципального дворца Брешии (рис. [106](#)). Тем не менее, любопытная и на редкость искусственная условность заметна здесь в скругленной форме и резком угловатом окончании верхнего конца гребней, которые отмечают деление поверхности листа. Эта своеобразная деталь почти постоянно встречается в слоении аканта эпохи Возрождения и резко контрастирует с тонко закругленными и более естественными формами соответствующих частей греческих листьев, как показано на рисунке 103. Эта неестественная деталь иногда принимает другую форму, как, например, в "капительнице" Джулиано да Сан Галло из Палаццо Гонди, где ее края (рис. [107](#)) менее угловаты, на поверхности имеются продольные бороздки, а верхний конец закруглен. Но какой бы красотой ни обладала эта итальянская листва, дизайн редко бывает чем-то большим, чем повторение римских моделей, с небольшим проявлением того свежего вдохновения от природы, которое придает такое очарование готической листве.

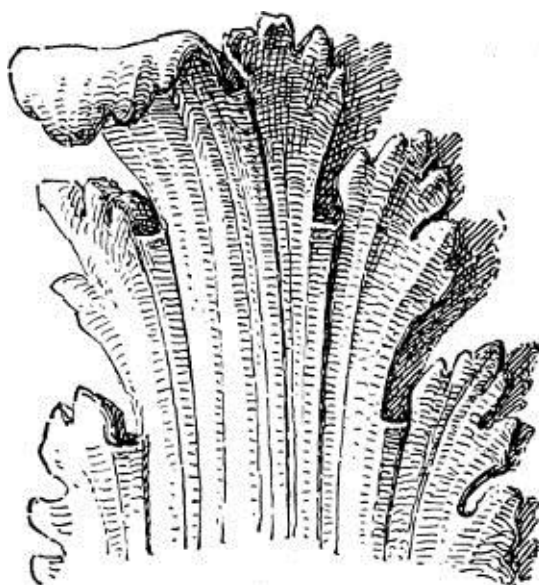


Рис. 106.—Листва Брешии.

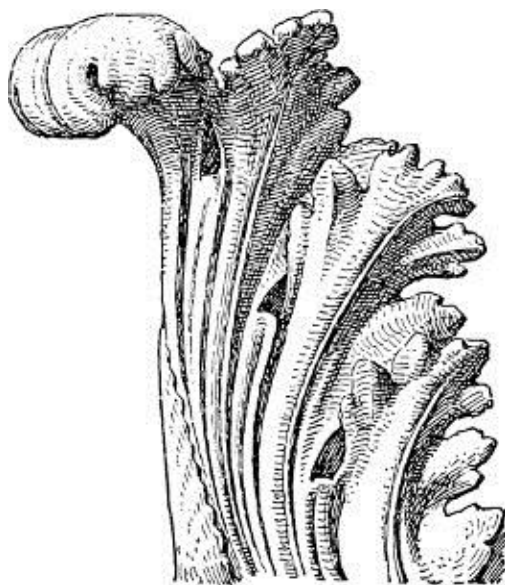


Рис. 107.—Листва Сан-Галло.



Рис. 108.—Рельеф Скала д'Оро.



Рис. 109.

Гротеск, который в значительной степени присутствует в этих орнаментальных композициях, неизменно слаб и бесхарактерен. Это уже было замечено (стр. [170](#)) в работах Ломбарди. Это в равной степени заметно во всех других неоклассических изображениях воображаемых существ. Южный гений, по-видимому, никогда не был способен к творческому восприятию гротеска. Эта способность, по-видимому, принадлежала исключительно северным расам. Чудовище эпохи Возрождения, как и его римский предок, не обладает органической жизнью, никаким намеком на реальность и, следовательно, не производит впечатления, сравнимого с гротескным созданием готического резчика. И гротеск эпохи Возрождения не только лишен воображения и безвкусен, но и его наигранные чудовищности нередко отличаются отталкивающей вульгарностью, а также бесструктурной бессвязностью. Возьмем, к примеру, глупых созданий на рельефе Скала д'Оро во дворце венецианских герцогов работы Сансовино (рис. [108](#)). Эти неопишуемые монстры, без анатомии, без какого-либо смысла, просто отвратительны когда мы обращаем внимание на что-то большее, чем абстрактные орнаментальные линии, и даже эти линии лишены каких-либо прекрасных качеств. Маски, заканчивающиеся листьями (рис. [109](#)) с пилястры церкви Мираколе в Венеции, фантастичны, но не остроумны и не гротескны по-настоящему; и столь часто используемые *Putti*, обработанные таким же образом, столь же бессмысленны и не имеют особой ценности как дизайн.

ГЛАВА XI

АРХИТЕКТУРА РАННЕГО ВОЗРОЖДЕНИЯ ВО ФРАНЦИИ

К северу от Альп Ренессанс имел не то значение, которое он имел в Италии, а во Франции, где его влияние впервые почувствовалось, искусство, естественно, приобрело иной характер. Термин “Ренессанс”, на самом деле, здесь неприменим в полной мере, поскольку у французского народа не было классического прошлого, и принятие архитектурных форм, заимствованных из классической древности, было для них вовсе не естественным. Благодаря развитию благородной истории они приобрели и усовершенствовали особый гений, нашедший выражение в формах искусства, радикально отличавшихся от тех, что были в древние времена; и теперь, отступая от принципов этого искусства, они совершали насилие над своими собственными родными традициями и идеалами.

Часто утверждалось, что французская архитектура была лишь поверхностно изменена влиянием эпохи Возрождения и что ее основной характер сохранился под итальянской одеждой.^[114] Это не совсем верно. Итальянское влияние действительно внесло фундаментальные изменения в эту архитектуру, придав ей, как мы сейчас увидим, искусственный характер вместо естественного. Этот момент был упущен из виду теми авторами, которые утверждали, что французский художественный гений не утратил целостности, уступив движению Возрождения.

Но не следует забывать, что местное искусство утратило свои лучшие черты задолго до того, как появилось итальянское влияние. Лучший готический импульс иссяк к концу XIII века, а слабый дух и витиеватая экстравагантность яркого стиля, который преобладал сейчас, выдавали ослабленное состояние национального художественного сознания, что делало его легкой добычей иностранных новшеств.

До шестнадцатого века готический стиль сохранялся в своих упаднических формах. Тем не менее, в некоторых кругах до этого времени набирал силу интерес к античному искусству, и несколько итальянских художников приехали во Францию и создали несколько небольших архитектурных произведений в неоклассической манере. Но, по-видимому, был открыт путь для более общего движения в новом направлении, когда французские высшие классы начали строить прекрасные дома, приспособленные к требованиям роскошной жизни. Этому движению способствовали изменившиеся условия времени. Одновременно с прекращением феодальных смут и необходимостью в укрепленных замках произошло значительное увеличение материального благосостояния, намного превышающее то, которым Франция пользовалась в любое прежнее время своей истории. Жизнь и имущество теперь были в безопасности, население росло, города расширяли свои границы, и ресурсы короля и знати соответственно увеличивались.^[115] Эти условия нашли выражение в архитектуре пятнадцатого века в таких роскошных домах, как дом Жака Кера в Бурже и отель Клюни в Париже. Эти дома, хотя и сохраняют неправильный характер средневековых французских замков, не имеют защитных сооружений и обильно освещены со всех сторон большими оконными проемами. Они являются предшественниками замков эпохи Возрождения.

Чтобы понять замок раннего французского Возрождения, необходимо вспомнить характер феодального замка средневековья, из которого он развился. План феодального замка в целом был неправильным, а его очертания живописно изломанными. Но его

неправильность и живописность не были результатом какой-либо цели со стороны его строителей произвести живописный эффект. Это было следствием естественной формы пересеченной местности, на которой должно было строиться здание, необходимости в оборонительных башнях, и климатических условий, требующих высоких крыш, более или менее прерываемых слуховыми окнами и дымовыми трубами.

Более ранними роскошными резиденциями на открытой местности были во многих случаях старые замки, перестроенные или расширенные и открытые для света и воздуха большими окнами, прорезанными в их массивных стенах.^[116] И хотя больше не было необходимости в таких защитных сооружениях, которые выдержали бы осаду феодальной армии, еще некоторое время было необходимо обеспечивать безопасность от бродячих банд мародеров, которые продолжали передвигаться, и, таким образом, окружающий ров и подъемный мост сохранялись в течение значительного времени после того, как бойницы и укрепленные башни средневековья были разрушены. становятся ненужными.

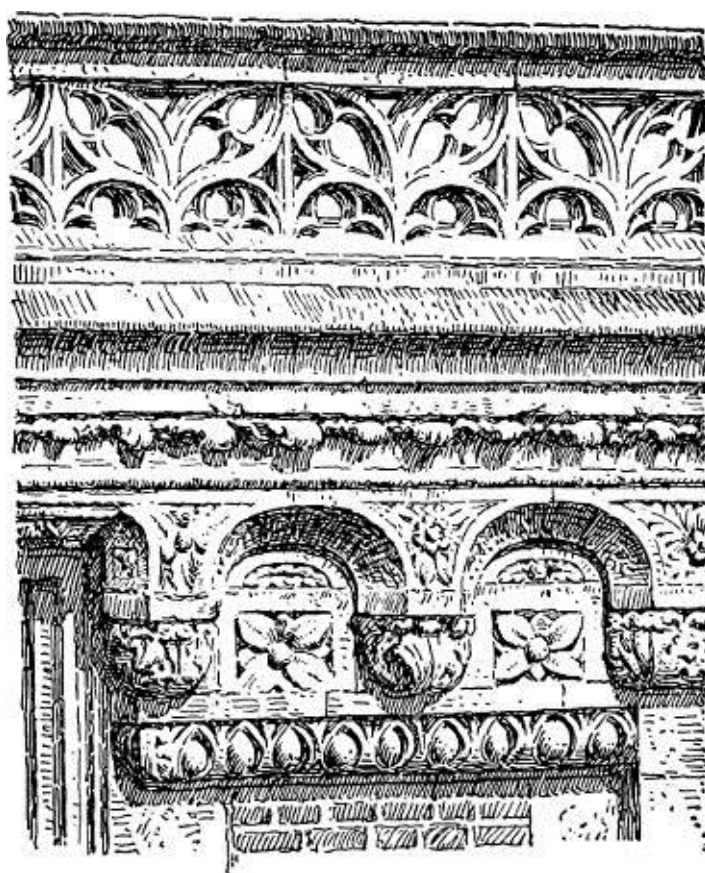


Рис. 110.—Карниз Блуа.

В тех случаях, когда замок представлял собой совершенно новое здание, его обычно размещали на ровном месте, и план становился симметричным. И все же очертания здания оставались нарушенными крутыми фронтонами, дымовыми трубами и слуховыми окнами, характерными для северного климата; и даже башни, турели и другие черты феодальной архитектуры в значительной степени сохранились. Французский замок, как часто отмечалось, так и не был преобразован в какое-либо подобие итальянской виллы; но, тем не менее, он был изменен настолько радикально, что утратил ту замечательную логику дизайна, которая отличает французскую архитектуру средневековья. Композиция замка эпохи Возрождения искусственна в том смысле, что он создан искусственно; он не является, в отличие от средневекового замка, результатом и выражением естественных условий и реальных потребностей. Таким образом, хотя она по-прежнему носит специфически

французский характер, она не является выражением французского гения в его целостности. Французский гений в своей целостности не проявлялся в архитектуре со времен средневековья.

Самые ранние роскошные дома эпохи Возрождения во Франции украшены почти исключительно устаревшими готическими деталями. Элементы неоклассицизма представлены скупо, и они едва заметны в общем эффекте. Иллюстрацией этого являются те части замка Блуа, которые были построены при Людовике XII. Здесь схема "яйцо и дротик" прорабатывается на нижних элементах карниза, в то время как в других местах сохранены средневековые детали. Этот карниз (рис. 110) представляет собой любопытную смесь, хотя и не исключительную. На плоском нижнем элементе расположен поясной столик (элемент романского стиля), обработанный ярким образом, небольшие арки растопырены и имеют трехцентровую форму. Венчающие молдинги имеют почти истинно готический профиль, в то время как Яркий парапет тщательно продуманного дизайна венчает все здание.

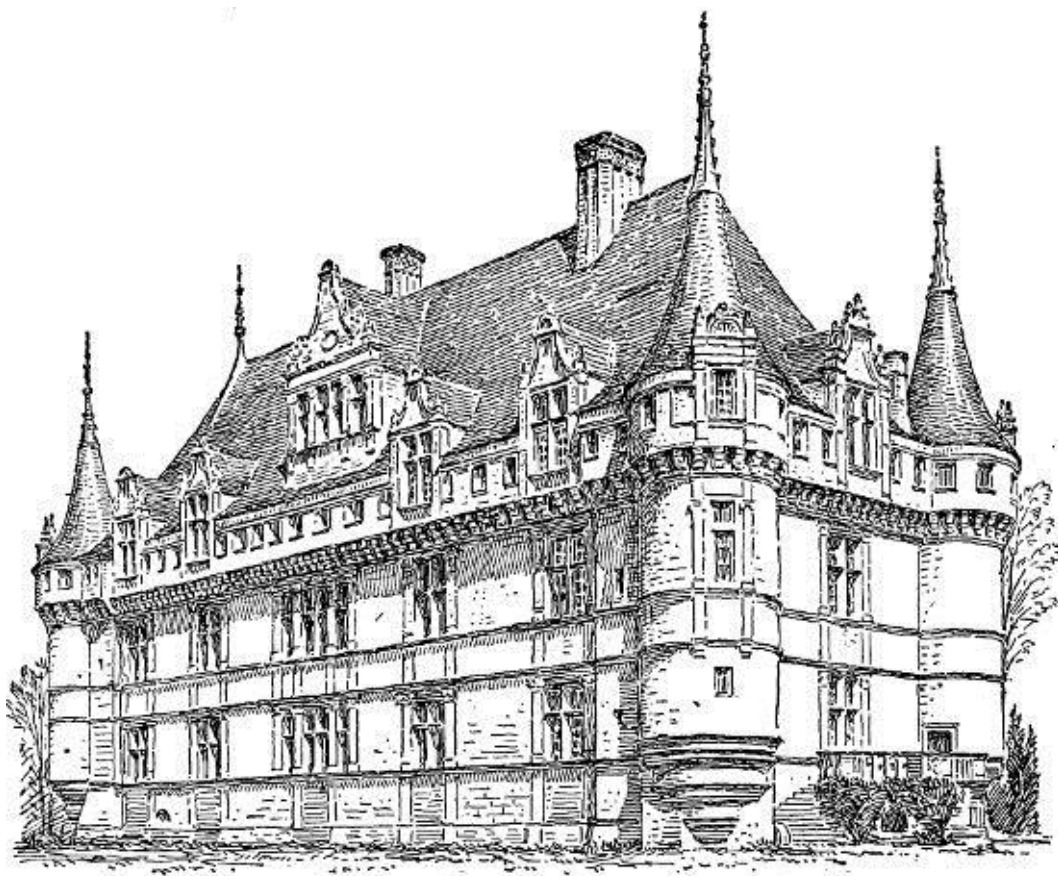


Рис. 111.—Азэ ле Ридо.

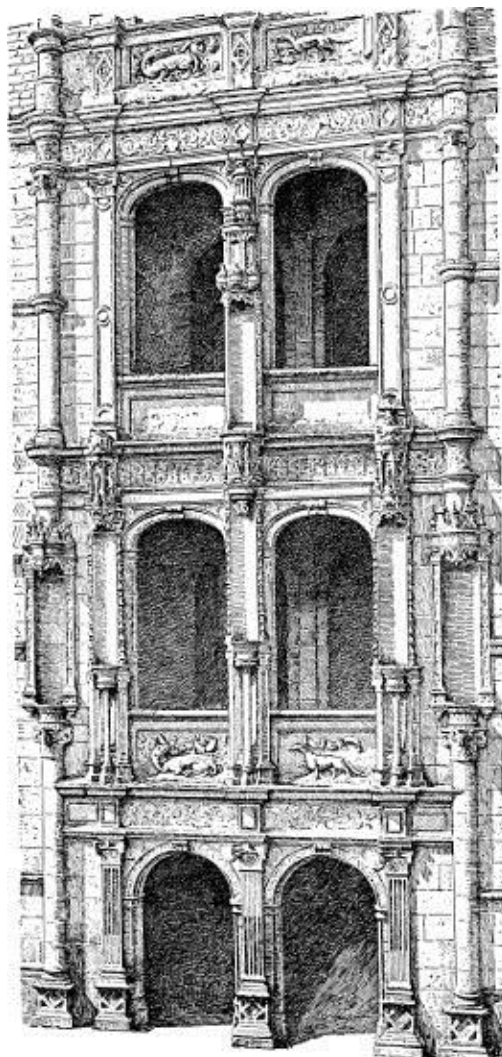


Рис. 112.—Портал Азе ле Ридо.

Прекрасным примером самобытной архитектуры раннего французского Возрождения, сформировавшейся во времена правления Франциска I, является замок Азе ле Ридо (рис. [111](#)). Это здание было совершенно новым сооружением, а не реконструированным в средневековом стиле. Он имеет умеренные размеры и, хотя обладает значительной красотой, хорошо иллюстрирует гибридный и искусственный характер дизайна раннего французского Возрождения. В оборонительных сооружениях не было необходимости, однако круглые башни установлены под углами, имитирующими башни феодальных времен, и каждая из них увенчана низким нависающим этажом, опирающимся на карнизы и имеющим внешнее сходство со средневековой галереей с механизированным перекрытием. Этот нависающий чердак проходит вдоль каждой стороны здания, а его многочисленные маленькие квадратные окна расположены на таком расстоянии друг от друга, что придают сплошной стене некоторое сходство с зубчатыми стенами, в то время как крутые фронтоны, увенчанные остроконечными башенками, а также высокие мансардные окна и дымоходы составляют общую композицию большой живописности. Все более крупные элементы имеют средневековую форму, но окна обрамлены классическими пилястрами и увенчаны антаблементами. Наиболее сложной и наименее вызывающей восхищение особенностью этого здания является декоративная ниша (рис. [112](#)), не видимая на показанном здесь общем виде (рис. [111](#)), которая охватывает главный портал. Эта бухта достойна анализа, потому что это в высшей степени характерный пример дизайна французского Ренессанса, в котором искаженные неоклассические детали воплощены в псевдоготическую схему.

Композиция явно заимствована из соседнего замка Шатоден, который был построен в начале шестнадцатого века и украшен в ярком готическом стиле. В Шатодене (рис. 113) над главным порталом южного фасада в четыре этажа возвышается лестничная башня. Передняя часть этой башни, которая находится на одном уровне со стеной фасада, представляет собой обогащенный пролет, два верхних этажа которого возвышаются над главным карнизом и по бокам от них расположены круглые башенки, нависающие над стеной, которая имеет выступы для их поддержки. Портал двойной, и на каждом верхнем этаже отсека есть пара больших проемов. Все эти проемы имеют яркие вдавленные арки, и весь залив окружен контрфорсами, в то время как контрфорс поменьше упирается в средний пирс, который возвышается на протяжении всей композиции. Все эти детали имеют характерные яркие формы и декоративные детали. Отверстия расположены растопыренно, а их профили имеют острые яркие выступы. Контрфорсы состоят из множества наклонно расположенных угловых элементов с имитацией взаимопроникновения, а также ниш и навесов в новейшем готическом стиле.

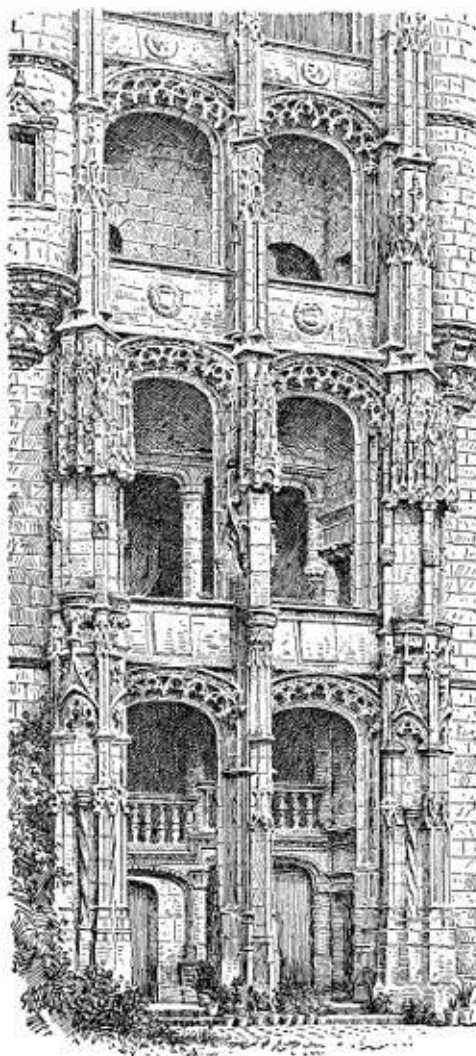


FIG. 113.—Châteaudun.

Возвращаясь теперь к portalу Азэ ле Ридо (рис. 112), мы обнаруживаем, что эта схема в значительной степени воспроизведена, но с сильно измененными деталями. Вместо контрфорсов мы имеем замечательное сочетание колонн, пилястр и других неоклассических украшений, собранных вместе таким образом, чтобы создать псевдо-яркий готический эффект. Порталы и окна обрамлены пилястрами и увенчаны антаблементами, и

все здание ограничено справа и слева наложенными друг на друга колоннами, разделенными богато орнаментированными нишами и окаймленными струнными рядами и антаблементами. На втором этаже над порталом пилястры окон выглядят скрытыми за высокими декоративными нишами, состоящими из множества неоклассических и невзрачных элементов, расположенных на манер деталей на ярких контрфорсах. Под этим филигранным покрытием видны лишь небольшие участки лепнины основания пилястр. В приведенной выше истории таким образом скрыта только центральная пилястра, но здесь видна часть капителя, а не основание. Манера, в которой псевдоготические черты сочетаются с неоклассическими элементами композиции, любопытна и в других отношениях. Пилястры нескольких наложенных друг на друга ордеров, конечно, одинаковой длины на каждом этаже, а их антаблемента образуют четко выраженные горизонтальные линии. Но невзрачные орнаменты, нанесенные поверх этих ордеров, подняты на неодинаковую высоту, все они пересекают средний антаблемент, а шпиль центрального достигает архитрава верхнего антаблемента, в то время как боковые пилястры этого верхнего ордера полностью открыты для обозрения, за исключением того, что шпили балдахинов над нижними нишами прикрывают части их оснований. Сочетание неоклассических и псевдоготических форм реализовано в деталях этих наложенных друг на друга орнаментов. Под основанием каждой ниши находятся две миниатюрные пилястры, расположенные наклонно так, чтобы представлять собой аррис спереди, подобно угловым элементам ярких контрфорсов, как в Шатодене, а между ними находится небольшая шахта, поддерживающая пояс, который образует основание ниши. Ниша обрамлена тонкими пилястрами, расположенными наклонно в соответствии с теми, что расположены ниже, но эти пилястры почти полностью скрыты от посторонних глаз очень заметными невзрачными орнаментами, выполненными на лицевой стороне каждой. Лепнина сгруппированных оснований разной величины эффектно переплетается, а навесы над нишами состоят из миниатюрных антаблемента на изогнутых планах, украшенных филигранью, и каждый из них увенчан группой крошечных ниш со статуэтками и увенчан навершием. Окна имеют углубленные арки в ярком стиле, с обшитыми панелями дадо внизу, как в Шатодене; но их профили псевдоклассические, а в венчиках - краеугольные камни. Общая схема скорее средневековая, чем классическая, несмотря на свободное использование неоклассических порядков. Чтобы создать непрерывность вертикальных линий и, таким образом, подчеркнуть готический эффект, антаблемента разбиты на рессоры над пилястрами и, как уже отмечалось, вынесены вокруг боковых колонн. Двойной портал - единственная часть композиции, которая совершенно свободна от средневековых элементов. Порядок и арки здесь объединены в древнеримской манере, как, впрочем, и в верхних этажах; но здесь арки имеют римскую полукруглую форму, и порядок не перекрывается другими орнаментами. Классические пропорции вообще не соблюдены. Пилястры короткие и подняты на высокие постаменты, которые необходимы для композиции, чтобы создать эффект адекватного фундамента для надстройки. Дизайн в целом не имеет структурных оснований и не имеет никакой логики имитации структуры. То достоинство, которым он обладает, носит чисто абстрактный декоративный характер, совершенно посторонний зданию. Однако, помимо своего наигранного общего характера и несочетаемых деталей, замок Азе-ле-Ридо обладает чисто французским характером и является одним из лучших памятников раннего Возрождения в стране.

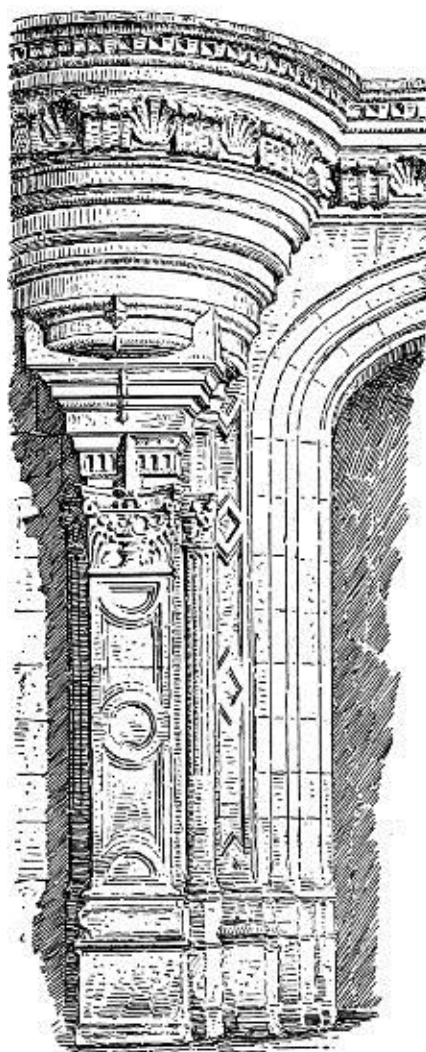


Рис. 114.—Часть портала Шенонсо.

Среди других замков, построенных одновременно с Azay le Rideau и имеющих схожий характер, - Шенонсо и Ларошфуко. Портал Шенонсо (рис. [114](#)) заслуживает внимания как пример иного проявления сохранения ярких идей в обработке неоклассических деталей. На этом портале мы снова имеем трехцентровую форму арки с замковым камнем и непрерывными выступами.[117](#) Косяки и архивольт расположены в трех плоскостях, или порядках, неглубокого выступа, с простой лепниной полупрозрачного эффекта. Этот портал не венчает антаблемент, но над аркой проходит кокошниковый карниз, поддерживающий тяжелый балкон. Этот балкон имеет изогнутые рессоры на каждом конце, закрепленные на массивном пояске в виде градуированных колец нависающей каменной кладки, с составной опорой внизу, состоящей из прочной пилястры и двух небольших стволов. Яркая идея, пронизывающая эту невзрачную схему, проявляется в вдавленной форме арки и имитированных взаимопроникновениях на верхушках пилястр.

В Ларошфуко у нас есть пример средневекового укрепленного замка, преобразованного в роскошную резиденцию. Наиболее заметными особенностями здесь являются наложенные друг на друга аркады двора. В этих аркадах мы видим ряды пилястр, использованных в римском стиле для обрамления арок, но эти арки имеют яркую трехцентровую форму. В верхнем этаже количество арок удвоено, а антаблемент над ними увенчан декоративным парапетом и навершиями. Вертикальные линии наложенных друг на друга пилястр,

выполненные непрерывными рессо в антаблементах и поднимающиеся наверх через парапет, придают древнеримской схеме полуготическое выражение.

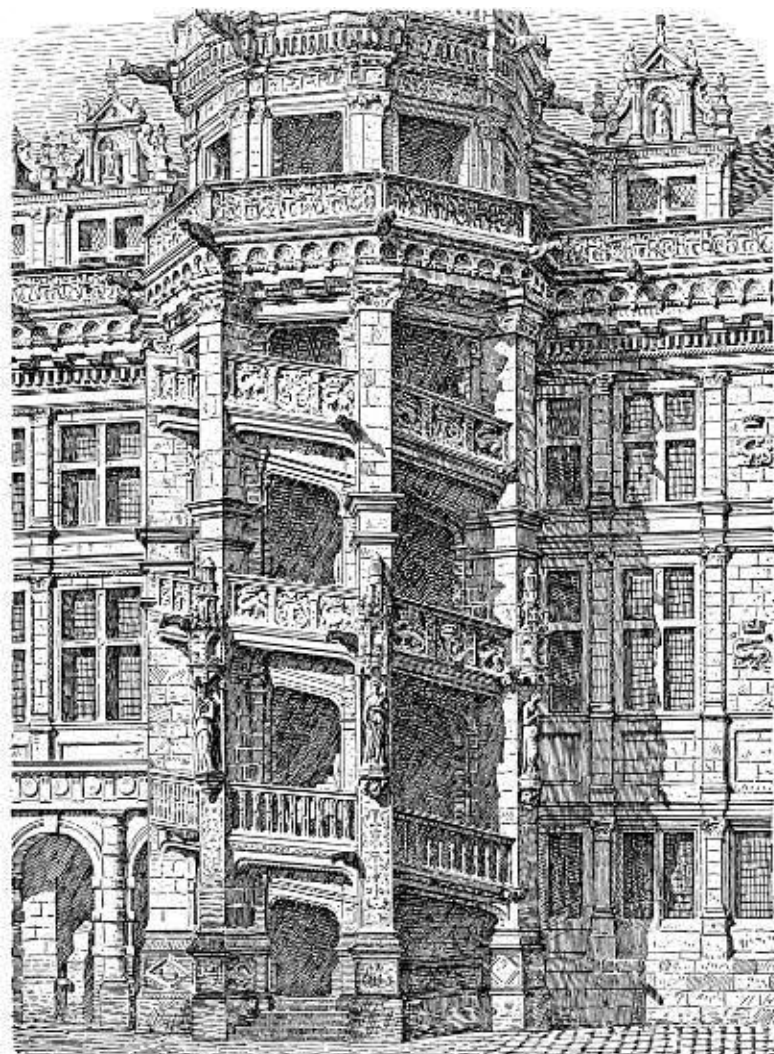


Рис. 115.— Часть фасада двора Блуа.

В тех частях обширных замков Блуа и Шамбор, которые были построены во времена Франциска I, можно найти более богатую фазу архитектуры раннего французского Возрождения. Восточное крыло Блуа, строительство которого было начато Людовиком XII, иллюстрирует это. Со стороны, обращенной ко двору, стены обшиты панелями, но не так, как это иногда было в более ранних зданиях, как в Ларошфуко, с помощью взаимопроникающей лепнины яркого профиля, а с помощью трех наложенных друг на друга порядков пилястр, в которых непрерывность вертикальных линий обеспечивается неглубокими выступами в антаблементах (рис. [115](#)). Пилястры здесь расположены неравномерно в соответствии с оконными проемами работ, которые были начаты и значительно продвинулись вперед при предыдущем правлении; и имеют новое дополнение в виде орнаментированной бисерной лепнины, установленной по краям пилястр и вдоль нижних краев антаблементов, в то время как на каждой из панелей, обрамленных таким образом, рельефно вырезаны саламандра и корона. В глубоком и замысловатом карнизе зубцы и модильоны, а также яйцо и дротик украшены готическими горгульями и поясным столиком; в то время как богатый парапет венчает все здание, а мансардные окна живописной формы с псевдоклассическими орнаментами, увенчанными фронтонами и остроконечиями, возвышаются над обширными высокими крышами, которые

дополнительно прерываются орнаментированными дымовыми трубами. Сохранение позднеготического стиля в дизайне дополнительно проявляется в непрерывности вертикальных линий, полученных уже упомянутыми рессо. Но самой примечательной особенностью этого фасада является огромная многоугольная лестничная башня, которая возвышается над ним. Четыре огромные опоры, похожие на контрфорсы, тянущиеся от земли до главного карниза, который выполнен таким образом, чтобы венчать их, обработаны как колоссальные пилястры с богатыми коринфскими капителями и окаймлены выше середины лепниной классического профиля. Тем не менее, перед каждым из этих членов находится ниша с выступом, богатым балдахином и статуей в стиле поздней готики. Эти опоры соединены тремя ступенями пандусов с обшитыми панелями парапетами, искусно украшенными небольшими пилястрами, рельефной резьбой и горгульями, выступающими из лепнины у их основания. Вся композиция увенчана мансардным окном с квадратным отверстием с каждой стороны, сгруппированными пилястрами по углам, антаблементом со сложными рессорами над пилястрами и горгульями, спускающимися с карниза, и балюстрадой над всем этим.

Читатель должен хорошо обдумать значение всего этого и заметить, как сохранение исконно французских привычек дизайна, без логики прежнего времени, все еще придавало в значительной степени средневековый вид произведениям, в которых все более свободно вводились детали итальянского Возрождения, измененные и комбинированные странным образом.

Со стороны сада это крыло Блуа имеет другой дизайн и демонстрирует сохранение Яркой вдавленной арки в оконных проемах, обусловленной формой более раннего фасада, который был встроен в фасад Франциска I.^[118] Окна этого более раннего фасада были расположены на расстоянии и в пропорциях таким образом, чтобы широкие и узкие пустоты и твердые частицы чередовались очень нерегулярно. В работе шестнадцатого века, которая перекрывает эту, наложенные друг на друга пилястры установлены парами на более широких массивах, а одиночные пилястры украшают узкие опоры. Пилястры нижнего порядка покоятся на высоких пьедесталах, опирающихся на выступы, выступающие из каменной стены цоколя, в то время как пилястры верхнего порядка установлены на постаментах, опирающихся на антаблемент нижнего порядка. Этот верхний орден имеет простой пояс вместо антаблемента с простым карнизом и горгульями над пилястрами. Над этим находится новая особенность открытой галереи, перекрытой продолжением главной крыши, которая поддерживается колоннами без определенного порядка, с балюстрадой в каждом интервале. Впоследствии подобные галереи в некоторых случаях создавались путем расширения крыш над первоначально открытыми террасами под карнизом, поддерживая пристройку на деревянных столбах — как в Ларошфуко.

Стены Шамбора, следующего по величине замка раннего французского Возрождения, украшены пилястрами, как и в Блуа, хотя дизайн под карнизом намного проще. Однако выше карниза это самый богатый из всех великих французских замков, и с его крутыми крышами и множеством мансардных окон, дымоходов и центрального фонаря он представляет собой вид, который по множеству возвышающихся черт напоминает здание поздней готики. Не стоит вдаваться в подробный анализ его избыточных деталей, которые с его огромными дымовыми трубами, украшенными отдельно стоящими орденами, нишами, панельными поверхностями и башенками; его мансардными окнами с наложенными друг на друга ордерами пиластр, фронтонов, завитков и бесконечных филигранных орнаментов; и его огромным фонарем с перевернутыми консолями на антаблементах, образующими контрфорсы (где подкреплять нечего), составляют ошеломляющий комплекс, не имеющий структурного значения или художественной ценности. Viollet le Duc has well remarked that

“Chambord est au château féodal des XIII^e et XIV^e siècles ce que l’abbaye de Thélème est aux abbayes du XII^e siècle: c’est une parodie.”

Тот же общий характер, хотя и в менее витиеватом развитии, характерен для тех частей Фонтенбло, которые являются современниками Блуа и Шамбора. Это верно и для Экуэна, где архитектурная схема сравнительно проста. Вместо накладывающихся друг на друга ордеров стены Экуэна украшены непрерывными пилястрами, окаймленными лепниной антаблементов, венчающих каждый из этажей. Эти детали выполнены с очень мелким рельефом, пространство стен, окруженное ими, не обшито панелями, как в Блуа и Шамборе, а окна не имеют обрамляющих элементов. Даже мансардные окна отличаются подчеркнутой сдержанностью дизайна, хотя они украшены небольшими орнаментами и увенчаны фантастическими фронтонами, состоящими из классических элементов и филигранных орнаментов.

Архитектор Буллан, который, по-видимому, сыграл большую роль в проектировании Экуэна, был одним из первых французских архитекторов эпохи Возрождения, посетивших Италию. В Риме, как он рассказывает нам в своей книге,^[119] он измерил некоторые древние памятники, а в большом портике двора воспроизвел порядок римского храма.^[120] Этот портик охватывает оба этажа здания и, я полагаю, является самым ранним примером во Франции воспроизведения древнего ордера без какой-либо примеси средневековых деталей или итальянских искажений. В основной части здания было естественно, что архитектор модифицировал свои неоклассические детали в преобладающей манере своего времени; но этот колоссальный портик дал ему возможность полностью воплотить классические римские идеи, которые он, по-видимому, впитал во время своего пребывания в Риме. Однако было невозможно установить какую-либо органическую связь между этой древней схемой и зданием, к которому она пристроена, и она выделяется на фоне фасада как совершенно чуждая интерполяция.

Исключительным зданием раннего французского возрождения является замок Сен-Жермен-ан-Лэ. Верхний этаж этого здания сводчатый, и навстречу выступам свода вдоль каждого фасада выстроен ряд глубоких контрфорсов. Эти контрфорсы соединены арками на уровне пола главного этажа^[121] и под главным карнизом, а антаблемента, венчающие подвал и главный этаж, обрываются вокруг них. Они украшены пилястрами романских пропорций, соединенными небольшими глухими арками, увенчанными выступами главного карниза и пронизанными водоводами, заканчивающимися горгульями. Арочные окна расположены парами (по одной паре на каждом этаже между каждой парой контрфорсов) и обрамлены пилястрами и антаблементами, увенчанными фронтонами. Балконы, образованные выступами над нижними арками, ограждены балюстрадами, а балюстрады соединяют контрфорсы над главным карнизом. Крыша очень низкая и незаметная, поэтому здесь нет мансардных окон, но большие дымоходы, украшенные глухими аркадами, нарушают линию неба.

Такова архитектура Франции раннего Возрождения. Несмотря на свою искусственность и орнаментальные несоответствия, в нем все еще есть, как я уже говорил, отчетливо французское выражение, хотя в нем и нет разумного характера местного искусства средневековья в его целостности. Но отход от их собственных идеалов и традиций был обречен на дальнейшее развитие и, в конце концов, привел к результатам, которые должны были еще глубже противоречить истинному туземному духу. Эта дальнейшая трансформация произошла во второй половине шестнадцатого века под влиянием нескольких известных архитекторов, которые относятся к французскому Ренессансу так же, как Виньола, Палладио и их последователи относятся к итальянскому. Искусство этих людей будет рассмотрено в следующей главе.

ГЛАВА XII

ЛЕСКО И ДЕ Л'Орм

Среди архитекторов позднего французского Возрождения выдающимися были Пьер Леско и Филибер Де л'Орм. Изменения, которые они произвели, придали французской архитектуре более выраженный неоклассический облик, но все же не полностью устранили ее исконный характер. Это изменение, конечно, было аналогично тому, которое было произведено в Италии более поздними дизайнерами этой страны, но получившиеся в результате формы во Франции отличались от форм итальянского искусства и до последнего были специфически французскими, хотя, как уже отмечалось (стр. [179](#)), не выражали французского гения в его целостности. Это было совершенно естественно. Архитектура народа неизбежно сохраняет большую часть своего первоначального характера, уступая иностранным влияниям. Так было с итальянским искусством Средневековья, когда оно подверглось влиянию готики, и иначе быть не могло с французским искусством шестнадцатого века, когда его захлестнула волна позднего Возрождения.

Леско и Де л'Орм находились под сильным влиянием Виньолы и Палладио, своих итальянских современников, и они полностью разделяли итальянскую веру в превосходство неоклассических принципов дизайна над теми, которые породили то, что они считали архитектурным варварством средневековья. Леско, говорит Берти,^[122] “был одним из первых французских архитекторов, использовавших античный стиль в его чистоте”, а Де л'Орм, по словам Милиции,^[123] “приложил все свое усердие, чтобы снять с архитектуры ее готический наряд и облачить ее в костюм древней Греции”.

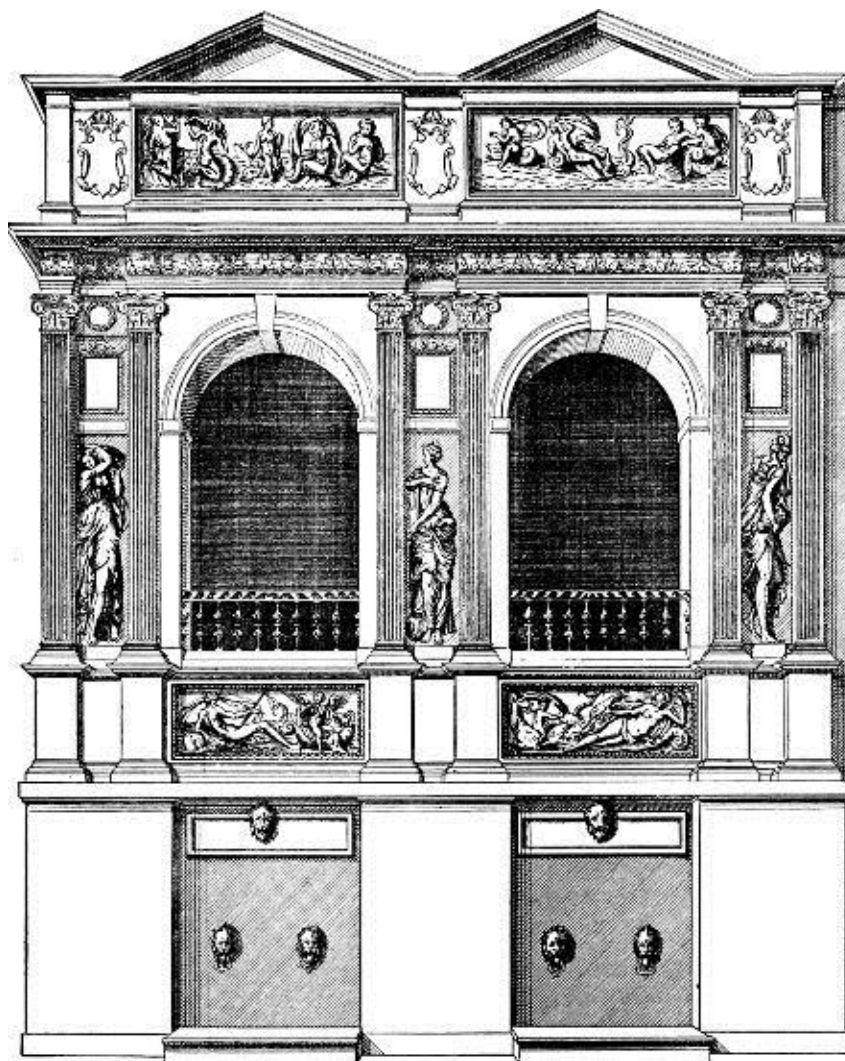


Рис. 116.— Гравюра Дю Серсо с изображением Фонтана нимф.

Говорят, что Леско спроектировал Фонтан Нимф, ныне известный как Фонтан невинных,^[124] в Париже в сотрудничестве со скульптором Гужоном. В этом произведении нет ничего средневекового. В своем нынешнем состоянии оно действительно сильно отличается от того, каким было изначально. Сначала (1550 год) он стоял на углу двух улиц с фасадом в виде двух бухт на одной улице и ответвлением одной бухты на другой. В 1788 году он был снесен и восстановлен на площади Невинных в квадратном плане, затем был пристроен четвертый фасад. Рисунок 116 с гравюры Дю Серсо,^[125] иллюстрирует оригинальный дизайн, каждый пролет которого представляет собой не что иное, как воспроизведение схемы римской триумфальной арки с коротким фронтоном над аттиком. Все сооружение возведено на высоком простом цоколе с львиными головами вместо водостоков. Такое чистое подражание антиквариату делает архитектору мало чести как дизайнеру, и трудно понять, как такие произведения могли рассматриваться как памятники возрождающегося искусства. Скульптуры Гужона, украшающие это сооружение, на мой взгляд, не обладают ни монументальностью, ни какими-либо заметными достоинствами дизайна. Их движения неуклюжи, а линии плохо выверены. В них заметно влияние декадентского итальянского искусства, без каких-либо новых качеств, которые могли бы дать им право на различие.

О раннем обучении Леско известно мало, кроме того, что рассказано в стихотворении Ронсара,^[126] из которого мы узнаем, что в юности он занимался живописью и геометрией, а в

возрасте двадцати лет начал изучать архитектуру. Похоже, что он не посещал Италию, и поэтому его знания о древнем искусстве, должно быть, были получены из вторых рук; весьма вероятно, что в значительной степени из книги Серлио, опубликованной в 1537 году. Гравюра на дереве (рис. [117](#)) на странице 127 этой книги,[\[127\]](#) изображающая древнеримскую арку в Вероне, возможно, послужила моделью для Фонтана Нимф. Должно быть, он также контактировал с самим Серлио, который в 1541 году был призван на службу к французскому королю.

Капитальной работой Леско была ранняя часть нового Лувра, строительство которого началось около 1546 года на месте старого замка Филиппа Огюста, который Франциск I снес, чтобы перестроить в новом стиле. Новая схема, по-видимому, предназначалась для того, чтобы охватить почти точно ту же площадь, которая была занята средневековым сооружением, и в новом здании должны были быть использованы старые фундаменты. Таким образом, в соответствии со старым замком, проект Леско включал квадратный двор; но фактически была выполнена только часть этого проекта, а именно крылья с южной и западной сторон. И из них южное крыло впоследствии подверглось разрушительной переделке архитектором Лемерсье, который увеличил двор примерно в четыре раза по площади, которую планировал Леско. Таким образом, единственная часть работы Леско, сохранившаяся практически в первозданном виде, - это та часть существующей западной стороны, которая простирается от юго-западного угла до большого западного павильона. Эта часть изображена Дю Серсо,[\[128\]](#) и, за исключением некоторых изменений в деревянной крыше, существующая ткань соответствует его рисунку.

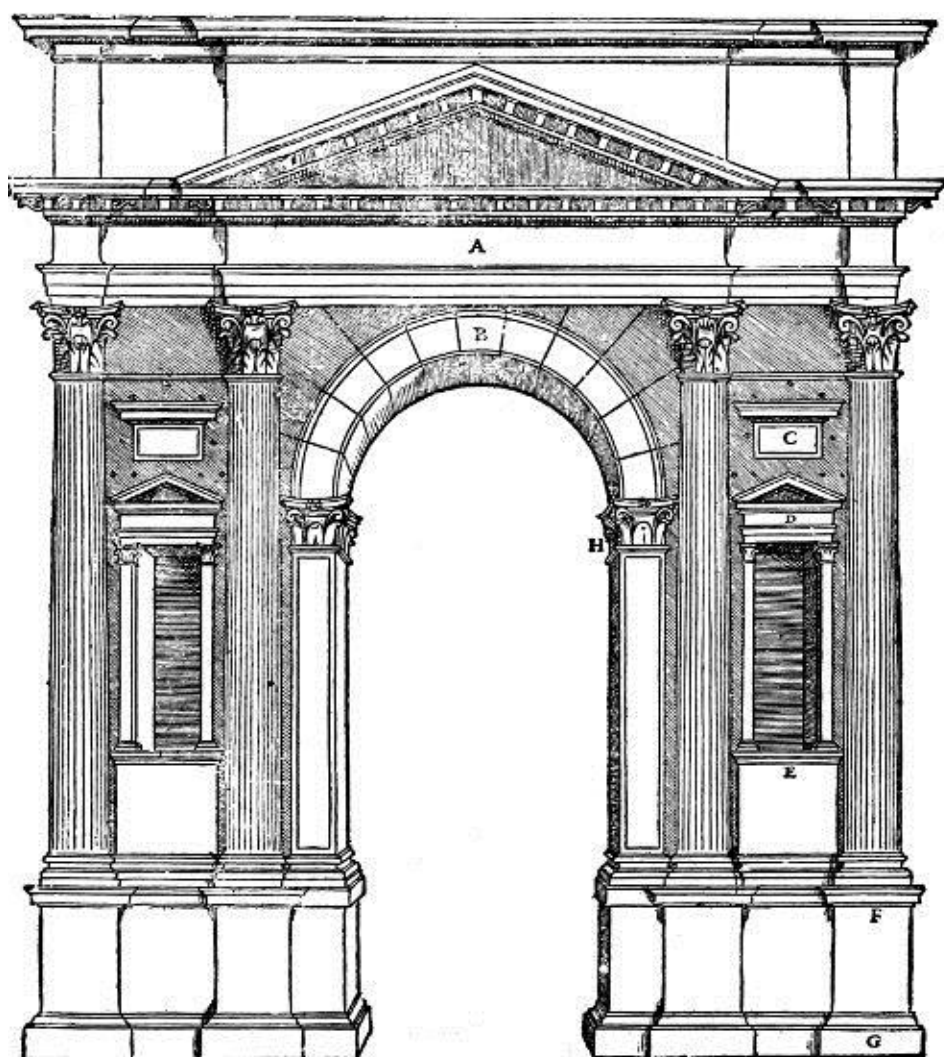


Рис. 117.—Римская арка, Серлио.

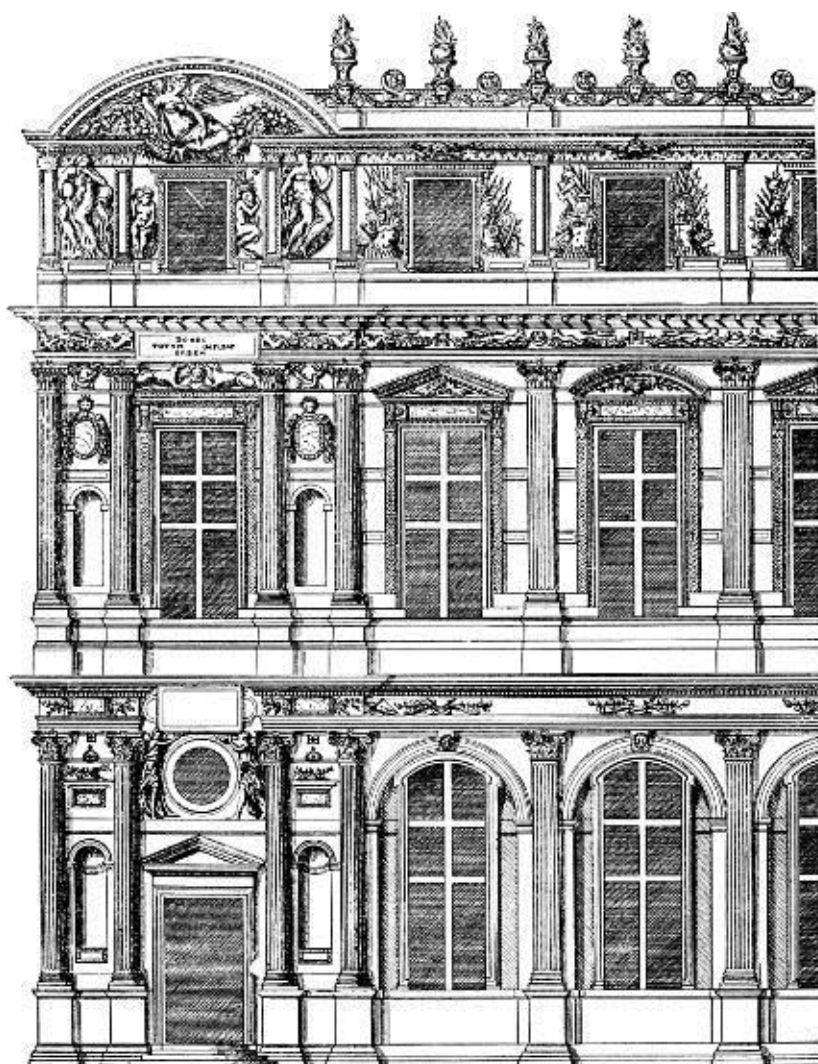


Рис. 118. — Часть гравюры Дю Серсо из Лувра Леско.

В этом проекте (рис. [118](#)) не сохранился характер средневековой крепости, хотя прямоугольные павильоны, прерывающие длинные фасады, и высокие скатные крыши являются слабыми отголосками традиционных форм средневековой Франции. Следует отметить, что выступающие ниши Леско не имеют никакого значения, кроме их эстетического эффекта во внешней архитектурной схеме. В феодальном замке башни по необходимости выступали за пределы навесных стен, чтобы их можно было защитить своими бойницами и зубчатыми стенами. Но выдающиеся павильоны Лувра не выполняют никакой функции; они даже существенно не увеличивают интерьер, а являются чисто декоративными элементами. Схема включает в себя два этажа и мансарду, каждый из которых оформлен в классическом стиле. В цокольном этаже и на главном этаже ордена состоят из рифленых коринфских пилястр на пьедесталах, в то время как в мансарде используются короткие пилястры, поверхность которых обшита панелями в манере ломбардского Возрождения. Только основные ордера имеют законченные антаблементы, аттический ордер имеет только карниз с фризом, охватывающим капители, и этот карниз увенчан парапетом с филигранным орнаментом. В межколоннах цокольного этажа арки расположены под антаблементом на римский манер, каждая арка охватывает узкое окно с сегментарной головкой, концентрической арке, в то время как оконные проемы верхних этажей прямоугольные, а проемы главного этажа имеют попеременно круглые и угловые фронтоны на консолях.

В павильонах у нас на каждом этаже есть вариация схемы Фонтана Нимф. Имитация кроя Серлио (рис. [117](#) выше) более близка, поскольку вместо пилястр используются коринфские колонны, как в дизайне Серлио. Но в цокольном этаже архитектор внес заметные изменения в центральный пролет, опустив арку и вырезав часть антаблемента. Этот последний прием, многочисленные примеры которого, как мы видели, можно найти в архитектуре позднего Возрождения Италии, является не только нарушением принципов классического дизайна, которые, как утверждали эти архитекторы, должны были восстановить, но и варварством, поскольку нарушает непрерывность тех линий, которые в такой композиции должны были бы выражать соединение частей воедино. В приведенном выше рассказе антаблемент сломан не полностью; архитрав и фриз вырезаны только для того, чтобы вставить табличку. Однако на чердаке карниз вырезан полностью, и над проемом установлена сегментарная арка, образующая фронтон в качестве венчающего элемента павильона. Таким образом, Леско полностью игнорирует традиционную логику французского дизайна, и он отдается капризным методам композиции так же полностью, как это делали итальянцы. Удивительно не только то, что французы следуют примеру итальянцев в их иррациональном злоупотреблении структурными формами в орнаменте, но и то, что они, создав в средние века самые живые и красивые формы слоистой скульптуры, которые когда-либо видел мир, прибегают к тяжелым и формальным фестонам декадентского римского искусства, как это сделал Леско в этих фризах Лувра.

Еще одной заметной характеристикой этого этапа ренессансного дизайна во Франции является чрезмерное изобилие орнамента. На поверхности стен нанесены рельефы или установлены ниши, диски или таблички до тех пор, пока не останется широких ровных поверхностей. Такая экстравагантность орнамента характерна для позднеримской и ослабленной готики, но она чужда прекрасному классическому и чистому готическому искусству.

От архитектурных работ Де л'Орма мало что сохранилось, а большая часть того, что сохранилось, претерпела такие изменения, что по самим памятникам мы можем составить лишь неполное представление об их первоначальном виде. Однако сохранившихся фрагментов, гравюр Дю Серсо и иллюстраций к его собственным произведениям у нас есть достаточно, чтобы показать, что он был человеком без особого художественного гения, хотя и испытывал горячую страсть к архитектуре в том виде, в каком он ее понимал.^[129] Он был среди тех архитекторов своего времени, которые ездили в Рим изучать античность, и он рассказывает нам в своей книге^[130], что он раскопал их фундаменты, сделал чертежи и измерения. Его самой важной работой был дворец Тюильри, начатый в 1564 году. Из этого гигантского проекта только небольшая часть, центральная часть со стороны сада, была завершена Де л'Ормом, и она была сильно изменена сменявшими друг друга архитекторами, прежде чем здание было разрушено в 1871 году. План, приведенный Дю Серсо (рис. [119](#)), симметричен, но его нарушают выступающие ниши и угловые павильоны, более выраженные, чем у Лувра. Эти черты, пережитки средневекового плана, отличают архитектуру французского Возрождения от архитектуры Италии до последнего.

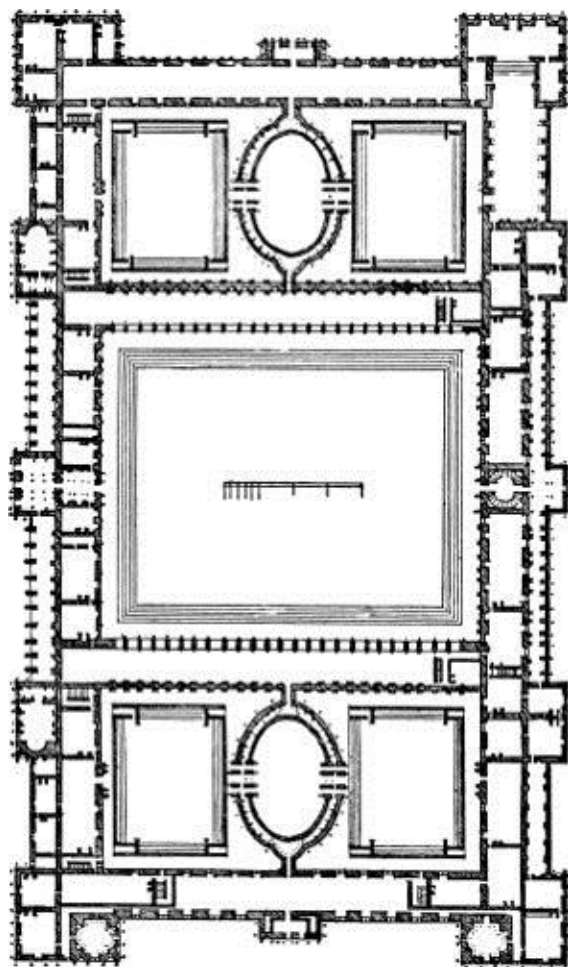


Рис. 119.—План Тюильри, из Дю Серсо.

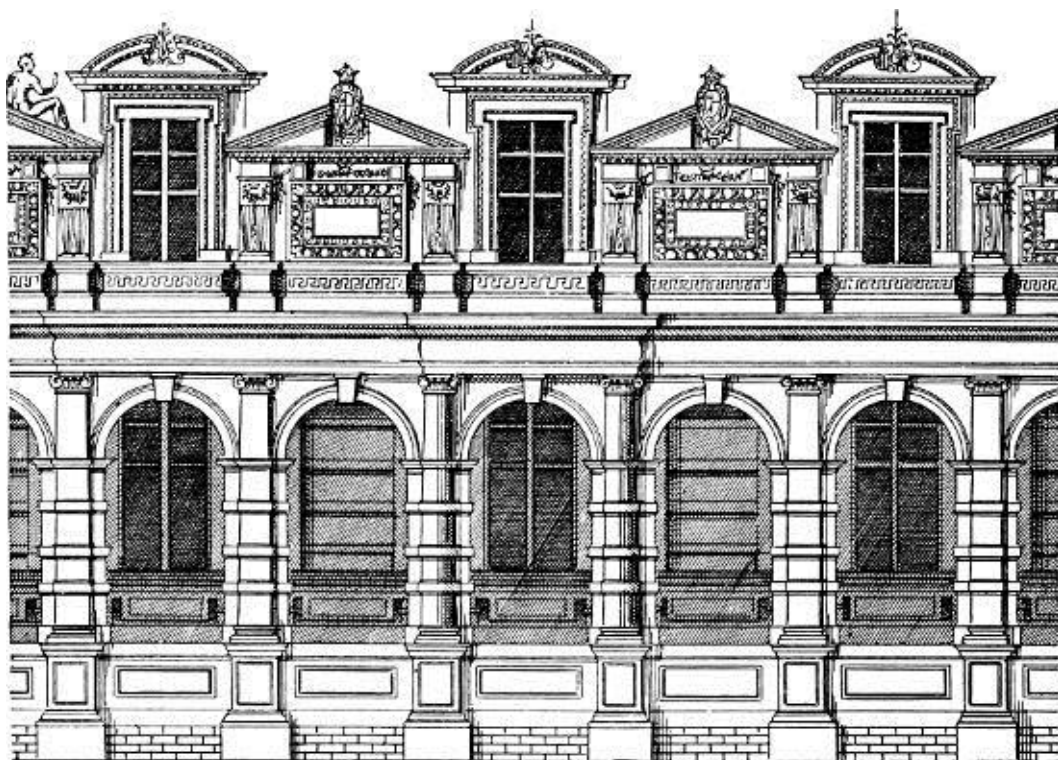


Рис. 120.—Тюильри, из Дю Серсо.

Внешний фасад (рис. [120](#)) имеет один этаж с аттиком ломаных очертаний, и в нем архитектор использовал своеобразную форму ионической колонны, о которой он говорит^[131] следующим образом: “Я делаю здесь небольшое отступление, чтобы рассказать об ионических колоннах, которые я использовал в вышеупомянутом дворце ее Величества королевы-матери.^[132] ... Упомянутых колонн шестьдесят четыре со стороны, обращенной к саду, и каждая из них имеет два фута в диаметре у основания. Они не все из одного куска, так как я не смог найти такого большого количества такой высоты, как было необходимо.... Я смастерил их так, как вы видите (рис. [121](#)), и с подходящими украшениями, чтобы скрыть стыки; это изобретение, которого я еще никогда не видел ни в одном здании, ни в древнем, ни в современном, а тем более в наших книгах по архитектуре. Я помню, что сделал почти такой же во времена его покойного Величества Генриха II в его замке Виллер-Котре, в дверях часовни, которая находится в парке, и это было очень изящно, как вы можете судить по рисунку, который я привожу ”. Далее он предлагает назвать это французским орденом, говоря: “Если бы архитекторам древности, разных народов и стран, было позволено изобретать новые колонны, как римляне изобрели тосканские и Композитные, афиняне - афинские, а задолго до упомянутых римлян - колонны Дориды дорической, Ионии Ионической и Коринфской, кто запретил бы нам, французам, изобретать некоторые из них и называть их французскими, как можно было бы называть те, которые я изобрел и использовал на паперти часовни Виллер-Коттерет ?” Де л'Орме в своей книге приводит несколько вариантов этой колонны, показывая, как выступающие барабаны или кольца могут быть по-разному украшены или оставлены простыми, или могут варьироваться в их пропорциях; и он также дает дизайн дверного проема (рис. [122](#))^[133], в котором он использует тосканский ордер, обработанный таким образом.

Трудно понять, что думать о притязаниях Де л'Орма на эту колонну как на свое собственное изобретение и о его заявлении, что он никогда не видел ничего подобного ни в одном здании или ни в одной книге по архитектуре; поскольку такая колонна не была чем-то новым, хотя, возможно, раньше она и не использовалась во Франции. Несколько примеров практически такой же колонки встречаются в книге Серлио, которая была опубликована в 1537 году, когда Де л'Орме было всего двадцать два года,^[134] один из которых, в виде дверного проема, воспроизведен здесь (рис. [123](#)).

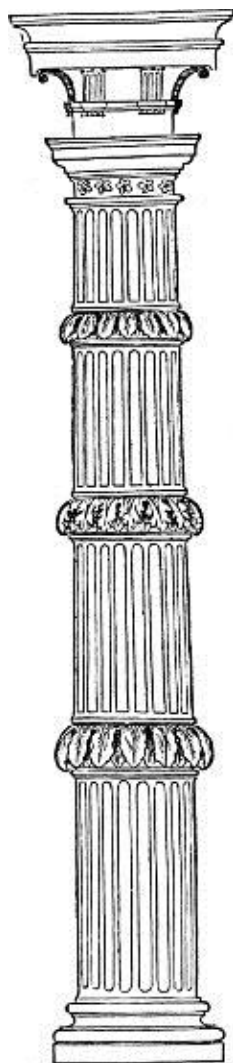


Рис. 121.— Колонна Де л'Орма.

Об этом дверном проеме Серлио говорит: “Хотя дорические дверные проемы могут быть спроектированы и по-другому, все же большинству людей нравится новизна, и то, что не слишком распространено, и они получают удовлетворение особенно от того, что, хотя и смешано, все же сохраняет свой характер, как в этом дверном проеме, где, хотя колонна, фриз и другие элементы сломаны и покрыты деревянной резьбой, тем не менее форма хорошо видна во всех ее пропорциях”.^[135] Он не утверждает, что это новшество было его собственным изобретением, но, кажется, подразумевает, что это был. Как бы то ни было, он писал задолго до того, как Де л'Орме смог создать такую колонку, как показано на его дизайне. Строительство замка Виллер-Котре, построенного для Генриха II, в котором, по воспоминаниям Де л'Орме, были сделаны колонны, чем-то похожие на колонны Тюильри, не могло быть начато ранее 1547 года, года восшествия на престол Генриха, и через десять лет после публикации книги Серлио.

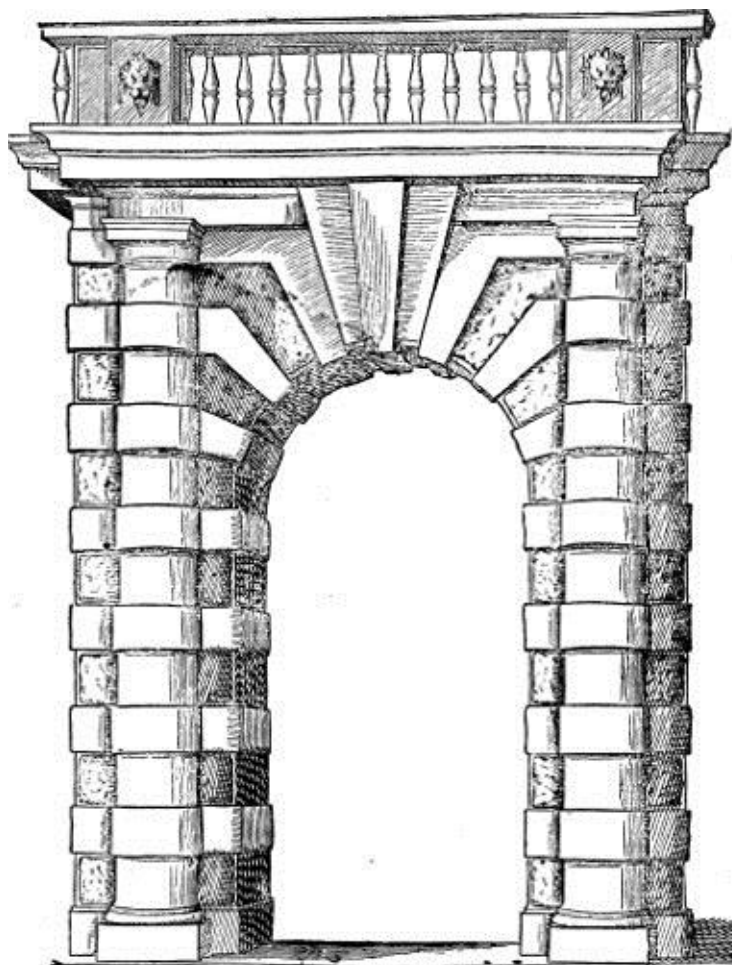


Рис. 122.— Дверной проем Де л'Орма.

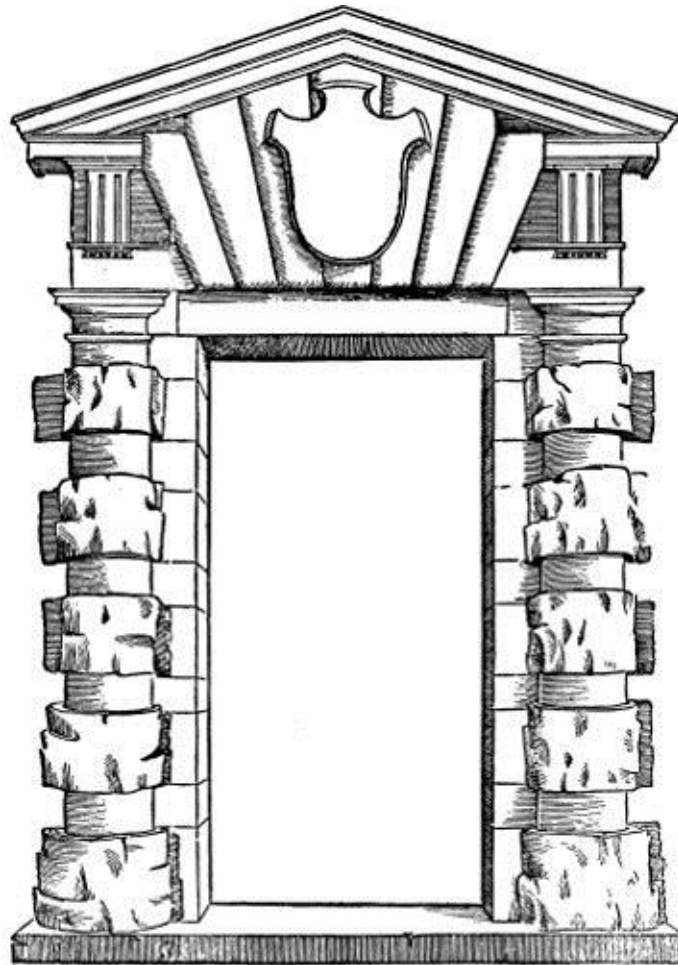


Рис. 123.—Дверной проем, Серлио.

Древнее обозначение колонны этой формы встречается в Порту Маджоре в Риме, где она имеет вид незаконченной работы, поскольку барабаны имеют грубую форму, которая должна быть закончена после их установки обычным древним способом. Такой пример вполне мог подсказать архитекторам эпохи Возрождения идею, воплощенную в крое Серлио. Сансовино использовал эту форму колонны на фасаде Зекки в Венеции, который был заказан Советом Десяти в 1535 году, а в Генуе в стене, построенной для расширения контура города, есть портал с датой 1553 года, на котором выполнена схема, нарисованная Серлио. Таким образом, эта своеобразная колонна, несомненно, существовала как в книге по архитектуре, так и в реальных памятниках архитектуры еще до того, как Де л'Орм начал писать. Конечно, вполне возможно, что он разработал свой план, не зная итальянских примеров, но сделал он это или нет, для нас не имеет большого значения. Я думаю, что это архитектурное чудовище, и оно не ставит в заслугу своего дизайнера.

Далее можно отметить, что Де л'Орм считает эту колонку своим собственным изобретением, что она выражает идею, которая лежала в основе большинства архитектурных заблуждений и ошибок эпохи Возрождения, идею о том, что архитектурное совершенство может быть результатом независимых личных усилий быть оригинальным. Я думаю, можно сказать, что художественные aberrации эпохи Возрождения возникли в значительной степени из-за этого ложного представления. Сознательное стремление быть оригинальным в архитектуре неизбежно приводит к катастрофическим последствиям. Личный вклад отдельных людей в архитектурное развитие состоит не более чем из небольших улучшений в направлениях деятельности, общих для больших групп людей. Совокупность таких улучшений в конечном итоге становится заметной и знаменует

фундаментальные изменения архитектурных стилей; но участие любого человека в таких изменениях едва ли заметно. Благородная архитектура всегда была и, я думаю, всегда должна быть в основном социальным, общинным и национальным достоянием, а не личным продуктом. Де л'Орм не учел, что древние заказы были не изобретениями отдельных дизайнеров, а результатом процесса эволюции, которому способствовала изобретательность большого числа людей на протяжении длительных периодов времени. Он думал, что мог бы сам изобрести новый порядок и назвать его французским. Ему следовало бы назвать его своим именем, поскольку он не был французским в том смысле, что был продуктом коллективного французского гения. Будь у него и его современников больше проницательности, они могли бы понять, что истинный французский порядок уже существовал в том самом готическом искусстве, которое они поносили, что стержень и его нагрузка национального стиля двенадцатого века были именно таким порядком, истинной эволюцией древних порядков, великолепно приспособленных к новым условиям.^[136]

Что касается фасада Тюильри, созданного Де л'Ормом, как архитектурной композиции, то, я думаю, мало что можно похвалить. Аркада подвала (рис. [120](#), стр. 202) - это всего лишь адаптация утомительной римской схемы опор и арок, наложенных друг на друга в порядке, в котором римская форма колонн уступает место необычной, только что описанной и названной его собственным изобретением. Эта деформированная колонна имеет ионическую капитель, и Де л'Орм говорит нам, что он использовал здесь ионический ордер, потому что он еще мало использовался, и "потому что он женственный, поскольку был изобретен в соответствии с пропорциями женщин и богинь",^[137] и поэтому подходит для дворца королевы. В этом фасаде монотонность длинного ряда арок с их порядками частично нарушается резонатором в антаблементе над каждым четвертым пролет, и только этот резонатор поддерживается колоннами, пилястры аналогичного характера используются в промежуточных пролетах. Мансардный этаж с вариациями воспроизводит некоторые архитектурные причуды Виньоли и его последователей. Высокие прямоугольные мансардные окна чередуются с продолговатыми панелями, увенчанными ломаными фронтонами и обрамленными по бокам спаренными гермами. В этой композиции исконно французские черты дизайна сохранились едва ли в чем-то большем, чем ломаные очертания мансарды и крутая крыша за ней.^[138] То, что такая архитектура построена на математических пропорциях и имеет упорядоченное и ритмичное распределение частей, не делает ее хорошей архитектурой. Пропорции и ритм такого механического рода не могут, как я уже говорил, создать прекрасное произведение искусства.^[139]

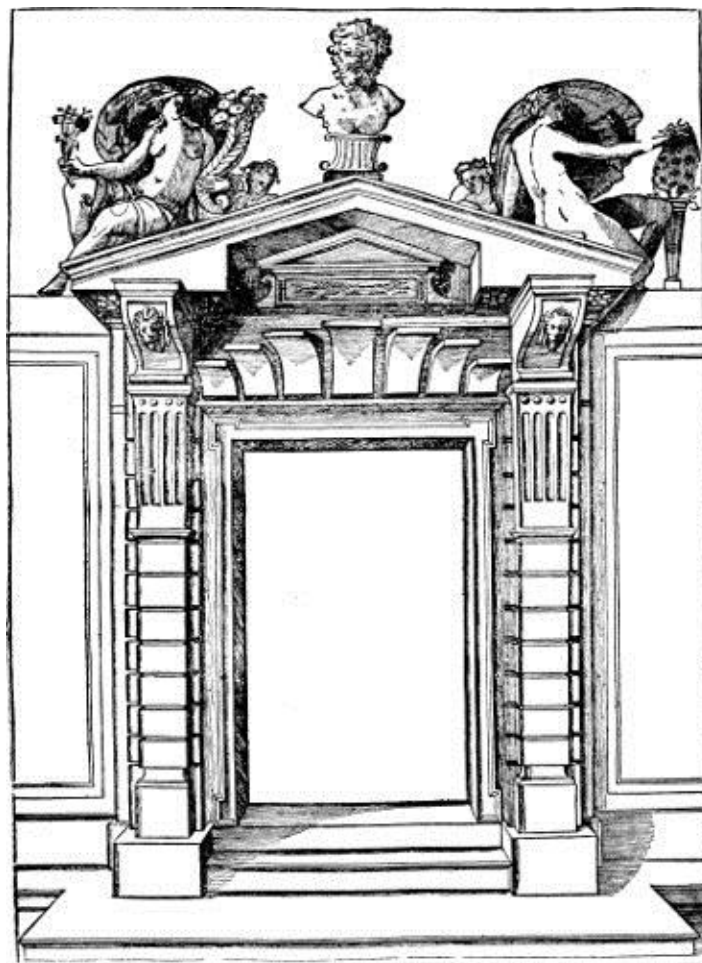


Рис. 124.—Дверной проем De l'Orme.

То, что мы знаем о других важных работах Де л'Орма, таких как замки Анет и Сен-Мор, свидетельствует о том же отсутствии тонкого художественного чутья. Планировка этих огромных увеселительных заведений может быть хорошо приспособлена к требованиям придворной жизни того времени. Де л'Орм понимал потребности этой жизни и был изобретателен в их удовлетворении, но такая изобретательность составляет лишь малую часть оснащения архитектора и может существовать без каких-либо художественных способностей. Только в той мере, в какой такая изобретательность сопровождается подлинным художественным чувством, может быть создано прекрасное произведение искусства. Де л'Орме, несомненно, работал с неизменным уважением к тому, что он считал художественным замыслом, но я думаю, что его работы показывают, что он был лишен истинного художественного гения. Если требуется дополнительная иллюстрация этого, ее можно в изобилии найти в многочисленных архитектурных проектах, опубликованных в его книге, ярким примером которых является дверной проем (рис. 124).^[140] Об этой композиции автор замечает следующее: "Я привожу вам здесь следующую форму дверного проема, квадратного и прямого в своем покрытии и имеющего пилястры по бокам, в которых видны только плинтусы их оснований под упомянутыми пилястрами, которые вверху больше, чем внизу; что является противоположностью колоннам и пилястрам, сделанным по размерам". [_i.e._ в соответствии с неоклассическими пропорциями?] которые вверху более узкие, чем внизу. Но такое изобретение создается в соответствии с представившимися предложениями и фантазией, как и многие другие; которые, при условии правильного соблюдения пропорций, всегда производят приятный эффект, что легко сделать тем, кто имеет опыт и навыки в архитектуре. Вы видите, как в этом рисунке, который я рисую, вместо капителей-

перемычек в виде консолей несут софит тимпана или фронтисписа, который вырезан, как видно, и имеет свои карнизы выше и орнаменты на акротериях, как можно видеть на рисунке со всеми другими орнаментами, и вырезанные части, которые закрывают дверной проем, и над табличкой с другим тимпаном и другими орнаментами. Подробное описание всего этого потребовало бы слишком много времени, но вы можете легко понять это по рисунку, на котором изображен дорический дверной проем с тремя ступенями, которые хорошо видны, как и в других дверных проемах, когда они приподняты над землей ". Эти замечания, как и сам рисунок, ясно показывают, что дизайн De l'Orme был делом чисто капризной фантазии, регулируемой только механической системой пропорций. Если "хорошо соблюдать правила пропорции", он думает, что такая безумная композиция, как эта, с ее глупо деформированными элементами, может произвести "приятный эффект".

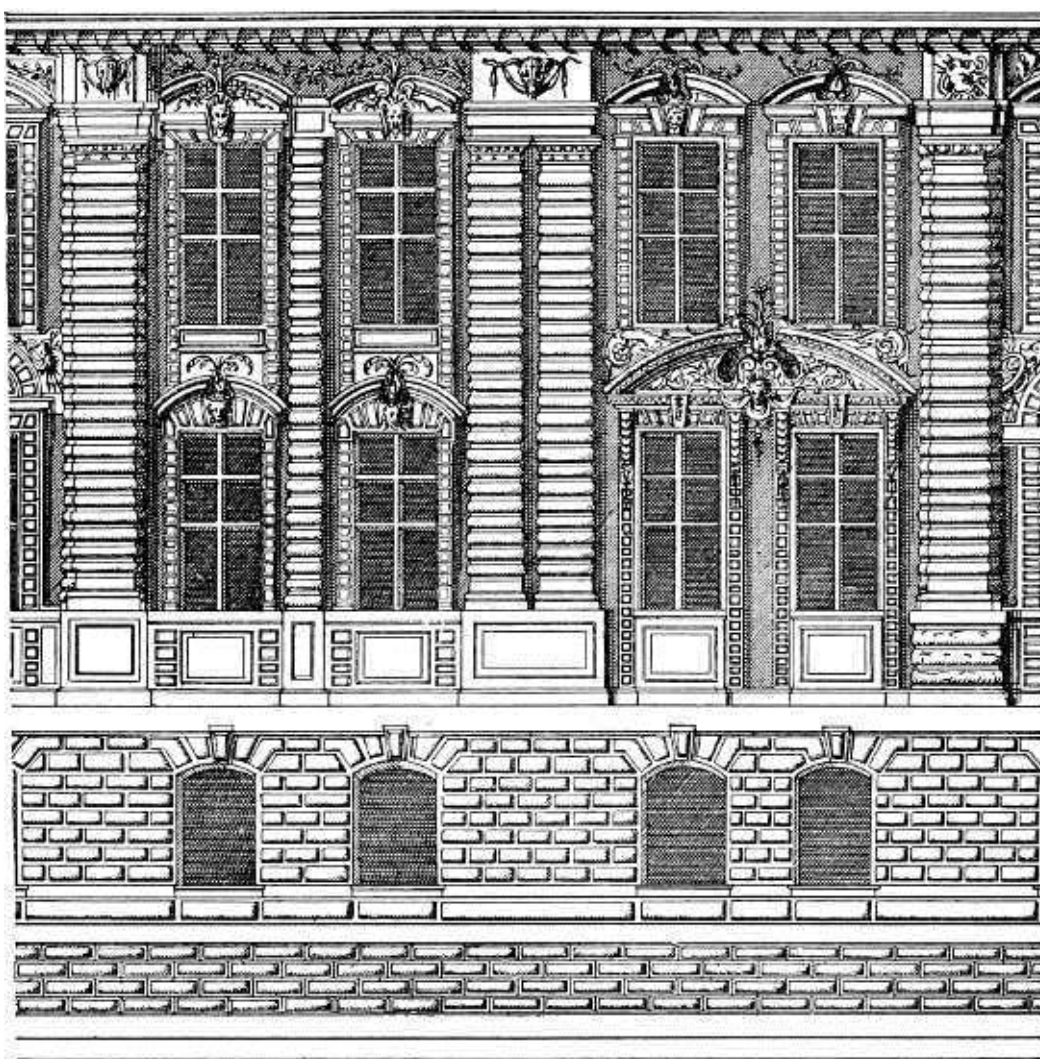


FIG. 125.—Façade of Charleval, Du Cerceau.

Нет смысла подробно останавливаться на этом этапе развития искусства французского Возрождения, но Дю Серсо приводит еще один проект, который заслуживает минутного внимания из-за своей причудливой иррациональности и, я не побоюсь сказать, уродства, - проект замка Шарлеваль, начатый при Карле IX, но не сильно продвинувшийся в строительстве на момент его смерти и так и не заверченный. Внешний фасад бассейна разделен на длинный ряд пролетов (рис. [125](#)) колоссальными рустованными пилястрами

двух порядков, охватывающими два этажа, на которые разделено возвышение над цоколем. Каждая пилястра увенчана секцией архитрава и фризом в виде двухрядного рессо, которое пронизывает лепнину непрерывного карниза. Поскольку архитрав и фриз не проходят вдоль промежуточных стен, пилястры не имеют настоящего антаблемента, который можно было бы поддерживать даже внешне. Еще одной немаловажной особенностью дизайна этого фасада является своеобразное варьирование деталей нескольких отсеков, которые он демонстрирует. Прямоугольные окна в одном проеме увенчаны круглыми архивольтами, в следующем - изогнутыми фронтонами, в другом - угловатыми фронтонами вверху и изогнутыми внизу, в другом - изогнутыми фронтонами вверху и круглыми архивольтами внизу, в третьем - изогнутыми фронтонами вверху и одним, охватывающим оба окна внизу; и так далее с постоянными изменениями без какой-либо цели, кроме простого изменения.^[141] Виолле ле Дюк^[142] благодарит архитектора этого фасада за то, что он стремился к тому, что он называет грандиозным расположением, не отказываясь от логического решения. принципы его предшественников. Но мне кажется, что великий французский мастер ошибается в своих рассуждениях здесь, как часто и в других местах своего рассуждения об архитектуре эпохи Возрождения. Великий порядок дорических пилястр, используемый в этом фасаде, по его словам, в точности выполняет функцию контрфорсов, и затем он продолжает защищать всю схему, говоря, что, "Принимая ордер за контрфорс, можно, не прибегая к доводам разума, сократить его на этаж" (т.е. разделить пространство между пилястрами на два этажа). Но нет смысла воспринимать ордер как систему подкрепления, поскольку в конструкции нет ничего, что требовало бы подкрепления; а если бы и было, пилястры ордена, даже удвоенные, как в данном случае, не образовывали бы эффективной системы подкрепления. Ни в чем, кроме общего расположения основных линий, нельзя сказать, что такая композиция имеет какое-либо сходство с органичной средневековой системой, в которой контрфорсы выполняют определенную функцию и имеют форму, выражающую ее.

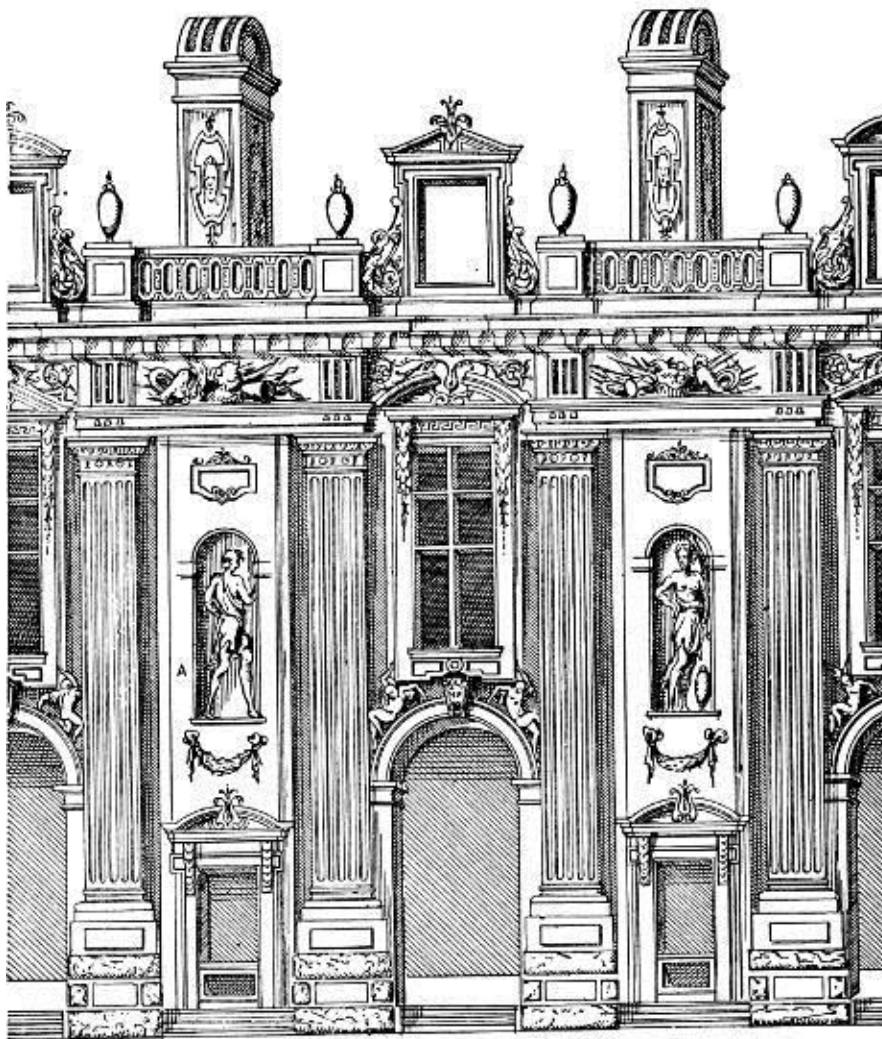


Рис. 126.— Внутренний фасад Шарлеваля, Дю Серсо.]

Внутренний фасад того же здания (рис. 126) выполнен по другой схеме. Большой ордер здесь имеет рифленые пилястры, и разделение здания на два этажа не выражено снаружи. Виолле ле Дюк следующим образом комментирует этот фасад: “Архитектор хотел здесь не только более четко подчеркнуть величественный порядок, но и полностью скрыть пол верхнего этажа;^[143] и, приняв эту схему, противоречащую логическим принципам средневековых архитекторов, он выполнил ее с замечательным мастерством. Линия пола, естественно расположенная на уровне *A*, прорезана арочными нишами, так что глаз не подозревает о ее существовании и вынужден охватывать весь фасад, как если бы это была одна сцена”. And he adds: “C’était là l’œuvre d’un artiste consommé.”^[144] Таким образом, в одном случае архитектора хвалят за то, что он использовал ордер как систему опор, чтобы оправдать его охват двух этажей, в то время как в другом его хвалят за то, что он создал обманчивую видимость только одного этажа; так что эта часть проекта может, как говорит автор в другом месте, лучше соответствовать порядку. Но выдающийся автор обнаруживает смущение, продолжая рассматривать эти архитектурные несоответствия ренессансного дизайна, и, отметив, что архитекторы того времени прибегали к различным приемам для преодоления трудностей, возникающих из-за отсутствия гармонии между дизайном и строительством (“entre la mode d’architecture et les convenances”), которые, по его словам, причиняли им много мучений, он восклицает (стр. 376): “Вуаля, все зависит от того, как проходят принципы взаимодействия”. Отклонение от истинных принципов проектирования действительно заводит архитектора на далеко идущие пути.

Здесь можно добавить несколько замечаний о церковной архитектуре французского Возрождения. Естественно, что в церковной архитектуре в значительной степени сохранились средневековые структурные формы. Французский народ не смог перенять те полуклассические базиликанские формы застройки, которые были естественны для Италии. Таким образом, хотя сейчас они заявляют о своем презрении к собственному благородному готическому искусству, они все же сохранили на протяжении шестнадцатого века структурную систему поздней готики без существенных изменений. Это хорошо проиллюстрировано на примере церкви Святого Евстафия в Париже, строительство которой было начато еще в 1532 году. Это очень большое крестообразное готическое сооружение с двойными нефами и рядом боковых часовен, украшенных деталями эпохи Возрождения. Пилястры и антаблементы, по-разному искаженные для соответствия готическим пропорциям и функциям, заменяют сводчатые шахты и струнные ряды внутри нефа, в то время как снаружи аналогичные элементы используются с меньшими искажениями из-за другого разделения этажей, придающего пропорции, более близкие к пропорциям классического искусства. Часовни, выходящие из внешних нефов, имеют лишь половину высоты этих нефов, и, таким образом, снаружи они имеют два этажа, тогда как внутри всего один. Каждый из этих этажей венчает антаблемент, а верхний имеет псевдодорический характер. Контрфорсы над часовнями имеют два наложенных друг на друга ряда пилястр и увенчаны урнами на пьедесталах. Таким образом, откровенно готическое сооружение стало соответствовать французскому вкусу шестнадцатого века благодаря варварскому неправильному применению смешанных и искаженных классических деталей.

Сохранение готических структурных форм проявляется далее в церкви Сент-Этьен-дю-Мон, строительство которой было начато в 1517 году. В частях, относящихся к оригинальной конструкции, почти нет классических деталей. Это яркая готика особого типа, в которой своды почти истинно готической формы поддерживаются простыми цилиндрическими колоннами необычной высоты. В церкви нет трифория, но колонны соединены арками на обычном уровне трифория, и эти арки ведут к проходу с балюстрадой. Архивольты этой аркады имеют классические профили и замковые камни, а балюстрада имеет неоклассическую форму. На западном фасаде, построенном в 1620 году, неоклассические черты дополнены готическими очертаниями, а центральный портал в виде римской триумфальной арки украшен колоннами, выполненными по образцу колонн Де л'Орма, которые он назвал своим собственным изобретением.

Церковь СС. Жерве и Проте в Жизоре имеют яркий западный фасад, в отдельные части которого элементы ренессанса были вставлены в разной степени компромисса с готическими формами и корректировками. Северная башня под карнизом не имеет таких особенностей, но южная башня была полностью замаскирована покрытием позднего ренессанса в трех этажах псевдоклассического ордера, самый верхний из которых не завершен. Главный портал обрамлен пилястрами, имеет изогнутые косяки и изогнутый архивольт с антаблементом на импосте. Сегментная арка над этим поддерживает выступ, на котором установлена дарохранительница из трех арок, облицованная коринфским ордером, не имеющим непрерывного антаблемента, а только блоки антаблемента, и аттик над центральной аркой, увенчанный изогнутым фронтоном. Нет необходимости далее анализировать этот западный фронт; он представляет собой одно из самых запутанных нагромождений несочетаемых элементов, которые где-либо можно встретить.

Другое проявление ренессансного каприза можно найти в витиеватом экстерьере апсиды Сен-Пьера Канского, которая состоит из деталей ломбардского стиля шестнадцатого века, примененных к яркой структурной схеме. Круглая арка и полный круг заменяют здесь заостренные формы, а пилястры по углам дополнены короткими яркими контрфорсами, грани которых обработаны как пилястры ломбардского Возрождения.

Одним из самых замечательных образцов церковной архитектуры эпохи Возрождения во Франции является портал северного трансепта церкви Святого Маклу Понтуазского. Он относится к раннему периоду и очень похож на то, что мы видели на портале замка Азэ ле Ридо (стр. [182](#)). Отверстие округло-арочное и имеет узкую щель. Он обрамлен пилястрами и увенчан антаблементом, увенчанным причудливым фронтоном ломаных очертаний, украшенным табличкой и мертвой головой, а по бокам - навершиями неопишемого дизайна. Этот портал снова обрамлен колоссальными пилястрами, поднимающимися с пьедесталов почти такой же высоты, как импост арки, и достигающими до карниза на уровне крыши нефа. Против каждой из этих пилястр короткая рифленая колонна с капителью псевдосоставной формы возвышается на пьедестале, соединенном с пьедесталом пилястры. Часть пилястры, возвышающаяся над этой колонной, оформлена как ниша с основанием, опирающимся на капитель колонны, и с декоративным навесом над ней, который проходит через капитель пилястры.

Нет необходимости продолжать эти утомительные описания. Приведенных примеров достаточно, чтобы показать, насколько иррациональным было использование неоклассических деталей в церковной архитектуре французского Возрождения и как они были вписаны в готическую структурную схему. Именно таким образом французские архитекторы того времени стремились "реформировать готический и бастардный стили".

ГЛАВА XIII

АРХИТЕКТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ В АНГЛИИ

I. Елизаветинское искусство

Когда потребность в феодальных оплотах отпала, а условия жизни на открытой местности стали мирными, в Англии возник тип домашней архитектуры, который принял свою наиболее характерную форму в раннюю елизаветинскую эпоху. Лучшие черты этой архитектуры произошли от более скромных форм средневекового домашнего строительства, феодального замка и последней фазы перпендикулярной готики. Эти особенности в основном представляют собой прямоугольную планировку, с простыми ограждающими стенами из длинных блоков, разбитыми выступающими проемами, а также с большими окнами со средниками, высокими крышами и высокими дымовыми трубами. Лучшая форма жилища эпохи ранней Елизаветы в больших масштабах имела простой внешний характер традиционного дома йомена. Он был спланирован с некоторым учетом удобства, превосходно соответствовал климату и выражал ту приятную и достойную домашнюю жизнь, которая свойственна Англии. Он живописен и жизнерадостен по внешнему виду, но имеет мало других архитектурных особенностей, кроме таких, которые являются результатом адаптации к потребностям, простой логики строительства и, в целом, хороших пропорций. Он воплощает в себе по сути английскую идею, выраженную лордом Бэконом, о том, что «Дома строятся для того, чтобы в них жить, а не смотреть».^[145] И хотя может показаться, что это замечание игнорирует архитектуру как таковую, т.е. изобразительное искусство красивого строительства, оно выражает фундаментальный принцип; ибо построить дом для проживания, отвечающий потребностям цивилизованной человеческой жизни, - значит обеспечить основное условие хорошего архитектурного эффекта. И никакая домашняя архитектура в Европе не обладала таким неподдельным очарованием для глаза, как архитектура Англии елизаветинского времени в ее целостности, как это можно увидеть, например, в большей части Хэддон-Холла; Сент-Джонс, Уорик; Хэмблтон-Олд-Холл, Ратленд; Северный Миммс, Хартфордшир и другие.^[146]

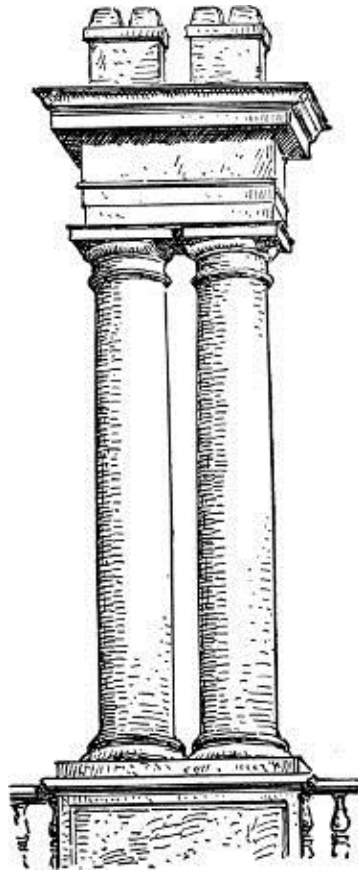


Рис. 127.—Дом Берли.

Но, к несчастью, английская жизнь среди высших классов в шестнадцатом веке была не лишена изысканности. Многие из больших домов были построены не для удобства и благопристойности, а для удовлетворения духа показухи и педантизма. Ложным представлениям о симметрии было позволено управлять дизайном в ущерб уместности, и классические детали, еще более гротескно изуродованные, чем в Италии и Франции, и в сочетании с элементами безымянного характера, начали накладываться на стены и нарушать линии неба. Формальная правильность и неуклюжая композиция Хардвика и нелепый псевдоклассицизм Берли-хауса с его дымовыми трубами (рис. [127](#)) в форме дорических ордеров являются одними из многочисленных примеров этого. Все, что оскорбляет глаз в роскошной английской дворцовой архитектуре шестнадцатого и семнадцатого веков, связано с этой изысканностью, которая в значительной степени подорвала местный здравый смысл и добротное мастерство. “Это был, ” говорит Каннингем, “ странно смешанный архитектурный стиль, и ни из-за слабой дикости его сочетаний, ни из-за ненадежного разнообразия материалов он не был создан для того, чтобы выстоять. Штукатурка, терракота, краска, плитка, дерево, железо и кирпич, даже в сочетании со всем мастерством самого изысканного искусства, не могут долго противостоять быстрому износу в таком влажном климате, как наш. Эти нематериальные структуры, со всеми их ослепительными наростами, исчезли с лица земли: нет ничего прочного, кроме твердого массивного камня, непроницаемого цемента и научных комбинаций”^[147] Однако следует сказать, что какой бы тонкий материал ни использовался в композиции этих зданий, он ограничивался декоративными деталями и главным образом интерьерами. Основная часть елизаветинского здания была из прочной и хорошо выполненной каменной кладки. Г-н Блумфилд указывает, что эти дома были построены англичанами и украшены иностранцами.^[148] И, безусловно, верно, что в плане и очертаниях они имеют мало иностранного характера. Большинство планов местного архитектора Джона Торпа,^[149]

действительно, демонстрируют французское влияние, но в более крупных чертах фасада они являются английскими. Таким образом, в основном в декоративных деталях, которые, по-видимому, были выполнены частично иностранцами, а частично местными мастерами, стремящимися соответствовать иностранным идеям, мы находим самые странные отклонения в дизайне. Несколько примеров помогут показать характер этого искусства.

Фасад северной части Кирби-холла, например, разделен на отсеки колоссальными пилястрами гибридного стиля, которые не имеют даже подобия структурного значения, поскольку несут только рессавы антаблемента, общая высота которых меньше диаметров пилястр. От каждого из этих рессау к низкой стене мансарды возвышается тонкий пьедестал, увенчанный навершиями, опирающимися на карниз (рис. 128). Центральный проход, окружающий вход во двор, шире остальных, и пилястры здесь обшиты панелями с рельефными арабесками, в то время как остальные имеют канавки. Фасад двухэтажный, их разделение отмечено антаблементом; нижний этаж имеет открытую аркаду, в то время как верхний имеет прямоугольное окно в каждом проеме, увенчанное фронтоном.^[150]

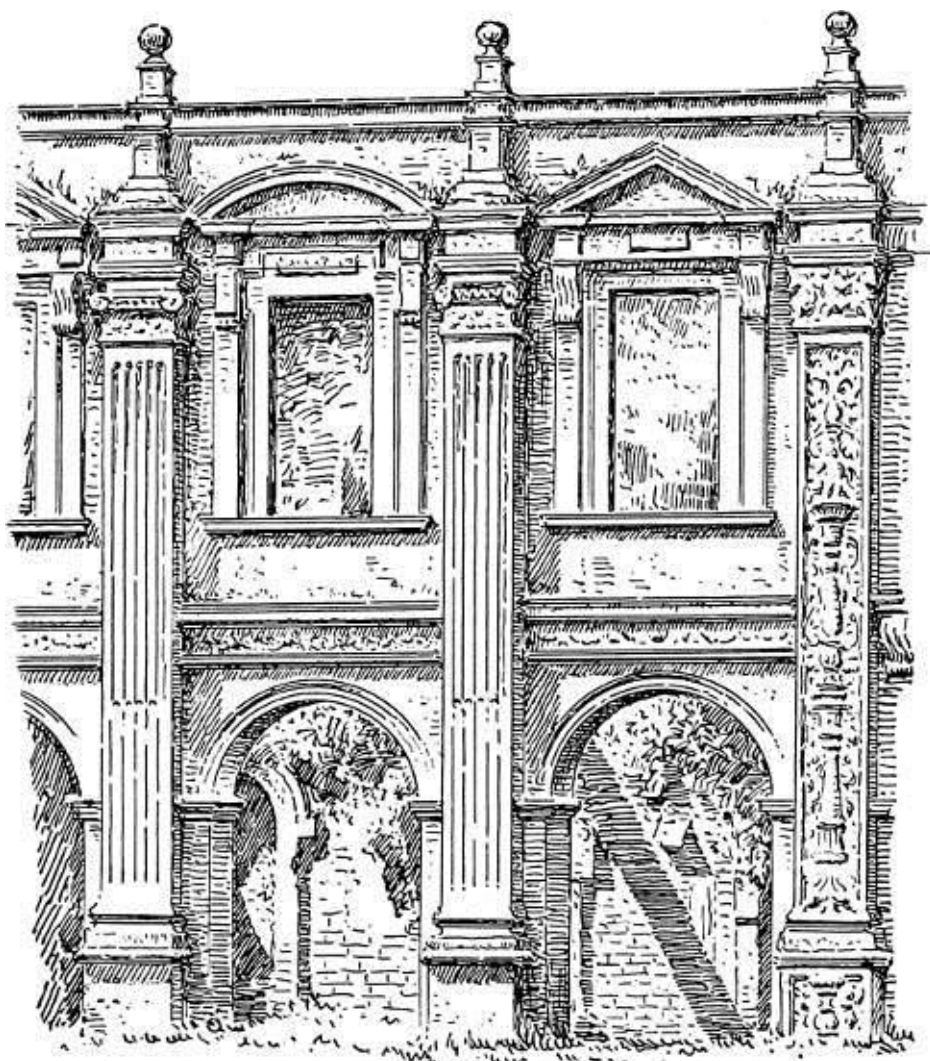


Рис. 128.— Северная сторона корта, Кирби-Холл.

Общая схема не имеет английского характера и настолько напоминает схему двора Шарлеваля во Франции (см. стр. 212), что можно предположить, что на ее дизайнера могла повлиять французская композиция. Эффект схемы, в целом, с точки зрения структуры, любопытен благодаря ее большим пилястрам необычного выступа, которые не поддерживают ничего, кроме миниатюрных пьедесталов и навершей. На общий взгляд,

низкая аттическая стена в некоторой степени создает эффект антаблемента, хотя она находится позади пилястр, а не над ними; но, рассматриваемый как антаблемент, его фриз загроможден фронтонами окон, которые возвышаются напротив него. Окна, однако, были изменены, и о первоначальной схеме можно лучше судить с противоположной, или южной, стороны двора. Здесь аттик отчетливо напоминает антаблемент в некоторой степени подходящих пропорций для ордена; хотя и здесь он находится за пилястрами, а не опирается на них. Фасад с этой стороны одноэтажный, с высокими окнами со средником и фрамугой в каждом проеме. При надлежащем антаблементе схема была бы неплохой. Поскольку стена почти полностью устранена большими оконными пустотами, ордер выполнял бы истинную функцию поддержки крыши, если бы настоящий антаблемент и крыша были там, где им и положено быть. Но не только стена чердака, заменяющая антаблемент, уступает место пилястрам, но и крыша поднимается из-за чердака, так что этот последний становится парапетом.

В центре этого одноэтажного фасада находится двухэтажное крыльцо с высоким чердаком и фронтоном в форме оги, обрамленным навершиями. Это крыльцо имеет ряд рифленых ионических пилястр на первом этаже, ряд коринфских колонн наверху и небольшой ряд коринфских колонн на чердаке. Пилястры и колонны первого и второго этажей соответственно расположены парами с каждой стороны проема, и антаблемент в каждом из этих этажей имеет резонатор над каждой парой. Пилястры первого этажа возвышаются на обшитом панелями подиуме, в то время как колонны верхнего этажа и мансарды опираются на консоли. На чердаке нет проемов, и колонны малого порядка здесь расположены на равном расстоянии друг от друга, с узкими промежутками между колоннами и антаблементным блоком над каждой колонной вместо сплошного антаблемента. Первый этаж имеет простую круглую арку, в то время как верхний этаж, который также является арочным, обрамлен сваями и увенчан ломаным фронтоном изогнутых очертаний. Схема представляет собой вариацию павильонов Лувра Леско и, таким образом, еще раз показывает, что ее дизайнер либо учился во Франции, либо позаимствовал идеи из иллюстраций к книге Дю Серсо.



Рис. 129. Фронтон Кирби—Холла.

Юго-западный угол с его изогнутыми нишами, двухэтажный и мансардный, носит более английский характер. Здесь нет элементов неоклассики, за исключением полос антаблемента, которые венчают сюжеты. Фронтоны (рис. [129](#)) фантастических очертаний с

резными завитками, я полагаю, фламандского или голландского происхождения; но они стали обычными чертами более эффектной архитектуры елизаветинской эпохи. Замок Лонгфорд,^[151] еще один проект Джона Торпа, треугольный в плане с круглыми башнями под каждым углом. Хотя некоторые детали здания были более или менее изменены, основные черты соответствуют фасаду Торпа, сохранившемуся в коллекции Соана и воспроизведенному Готчем (том 1, стр. 20). Французское влияние заметно здесь в общем расположении главного фасада и в некоторых наиболее бросающихся в глаза деталях. Этот фасад, по отношению центрального блока к угловым башням, имеет поразительное сходство с восточным фасадом Шамбора. Башни имеют почти одинаковую форму и пропорции, но центральный блок в Лонгфорде длиннее, чем в Шамборе. Архитектурная схема этого квартала, хотя и не является воспроизведением схемы Шамбора, имеет достаточно сходства, чтобы вызвать сравнение. Оба здания разделены на три этажа, и оба имеют открытые аркады, обрамленные орденами. Но в Лонгфорде аркады расположены в центре квартала и на первых двух этажах, в то время как в Шамборе, над первым этажом, они расположены по-другому и встречаются на всех трех этажах. Длинный квартал Лонгфорда имеет два выступающих павильона, соединенных аркадами, в то время как фасад Шамбора находится в одной плоскости; но при общем взгляде спереди эффект не сильно отличается. В заказе своих павильонов Торп использовал пилястру Де л'Орма из Тюильри, а на чердаках, которые он установил через определенные промежутки над своим главным карнизом, другие элементы, такие как гермы, поддерживающие фронтоны Тюильри, воспроизведены в измененном виде.^[152]

Причудливый дизайн, проявляющийся в неоклассическом орнаменте елизаветинской эпохи, предполагает поразительное разнообразие форм, о которых, возможно, стоит привести еще несколько примеров. Окно перед входом в Лоуэр-Уолтерстоун-холл имеет перемычку в виде архитрава, опирающегося на короткие секции пилястр, закрепленных на кронштейнах, а поверх него в стену вставлен фронтоном с промежутком между ним и перемычкой, образующий в целом подобие антаблемента под фронтоном с фризом в плоскости стены (рис. [130](#)). На крыльце поместья Крэнборн антаблемент над аркадой разбит на резонаторы, опирающиеся на карнизы в форме львиных голов, выступающих из арочных шпангоутов (рис. [131](#)), а над этим антаблементом находится глухой чердак, украшенный резьбой. Углы фасада, в которых находится это крыльцо, снабжены контрфорсами в три яруса с глубокими отступами, как в готическом искусстве. Внешняя сторона каждой ступени украшена парой пилястр на высоких пьедесталах с антаблементом в виде рессавтов, а над самой верхней парой расположены два обелиска в качестве навершия. Каждая пилястра разделена посередине большим каменным блоком на манер колонн Де л'Орме.

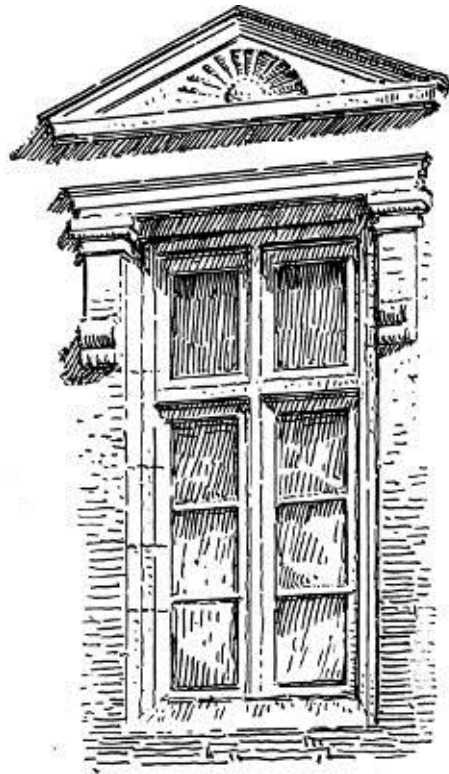


Рис. 130.—Окно Уолтерстоун-холла.



Рис. 131.—Поместье Крэнборн.

Сторожка в Тиксолле^{[153](#)} имеет простой трехэтажный фасад с выступающим эркером над порталом и угловыми башнями. Все оконные проемы выполнены в елизаветинском стиле с широкими средниками, и фасад в целом вызывал бы восхищение, если бы на нем не было ничего лишнего. Но идеи эпохи Возрождения побудили дизайнера увенчать каждый этаж

антаблементом и установить пару классических колонн по обе стороны центрального проема и в каждом углу башни. Чтобы прикрыть эти бесполезные колонны, антаблемент приходится разбивать на глубокие вырезы, и три наложенные друг на друга пары не несут ничего, кроме постамента над главным карнизом, причем несколько постаментов соединены балюстрадой.

Сторожка Стэнвея^[154] имеет портал с четырехцентровой аркой, обрамленной неглубоким дорическим ордером, с пилястрой и отдельно стоящими колоннами перед ней с обеих сторон. Антаблемент имеет двойное перекрытие над каждым из этих составных элементов, а изогнутый фронтон над антаблементом также разбит на перекрытия. Прямоугольная табличка с накладкой, увенчанная фронтоном меньшего размера, прорывается через середину большего фронтона, по бокам установлены акротерии, а замковый камень в арке имеет неглубокий выступ в антаблементе. Фасад Вествуд-парка^[155] по большей части свободен от посторонних элементов, но в нем есть крыльцо в виде римской триумфальной арки с тремя отверстиями и коринфский ордер почти правильных античных пропорций.

Замечательной иллюстрацией архитектурного вкуса того времени являются хорошо известные ворота Почета в Кайус-колледже в Кембридже. Схема триумфальной арки с ионическим ордером, аркой эпохи Тюдоров, без проемов в боковых нишах и без аттика увенчана фасадом греческого храма с зацепленным коринфским ордером, возведенным на высоких пьедесталах, соединенных зацепленной балюстрадой. Он охватывает по ширине только центральный пролет основания, а над боковыми проемами вынесены прочные устои вогнутой формы. Простой аттик над фронтоном храма образует основание квадратной пирамиды, пересеченной высоким шестиугольником, увенчанным шестиугольным куполом. Никакие пустоты, за исключением центрального отверстия под аркой в стиле Тюдор, не нарушают сплошную массу, но поверхности стен украшены дисками, нишами, антаблементами и небольшими рельефными фронтонами; а пьедесталы храмового ордера установлены на карнизах и рессавах в нижнем антаблементе.

Из многих английских домов, построенных в конце шестнадцатого века, немногие более безвкусны и претенциозны, чем Уоллатон-холл,^[156] построенный сэром Фрэнсисом Уиллоуби “за большие деньги, как говорили, для глупой демонстрации своего богатства”. Порядок соединенных пилястр, разделенных посередине выступающими блоками, украшает каждый этаж, в то время как свободные ниши на верхних этажах разбивают узкие поверхности стен между пилястрами по обе стороны от больших многоствольных окон. Дымовые трубы, как и в замке Лонгфорд, имеют форму псевдодорических колонн, а карнизы прямоугольных павильонов украшены ложными фронтонами причудливых очертаний и ленточным орнаментом, по бокам от которых стоят обелиски на высоких пьедесталах. Возможно, заслуживает внимания еще одна особенность этого замечательного дизайна, а именно портал северного фасада. Этот портал имеет низкую арку и защищен портиком в виде массивного отдельно стоящего здания дорического ордера, стволы которого прерываются посередине выступающим барабаном, а середину антаблемента поддерживает тяжелая консоль, которая одновременно образует чудовищный замковый камень арки (рис. [132](#)).

Нет необходимости далее множить примеры. В то время как один великий дом того периода отличается от другого незначительными чертами, те, в которых широко применены орнаменты, без исключения изуродованы ими. Архитектурный орнамент елизаветинской эпохи одновременно претенциозен и гротескно уродлив. Англичане елизаветинской эпохи создавали действительно хорошую домашнюю архитектуру только в той мере, в какой они придерживались прямого обеспечения домашних нужд и избегали архитектурных притязаний.



Рис. 132.—Портал Воллатон-холла.

Ближе к концу шестнадцатого века многие фламандские и голландские мастера-декораторы приехали в Англию и принесли с собой безвкусные формы дизайна, которые были у них в ходу. Неграмотное и неэлегантное злоупотребление орденами и бессмысленные завитки в стиле барокко, которыми были перегружены дома елизаветинской эпохи, возможно, в значительной степени связаны с ними. Но эти способы проектирования были легко усвоены местными английскими рабочими и одобрены аристократическим английским вкусом. Архитектора в более современном смысле тогда еще не существовало. Проектирование и исполнение этих зданий находились в руках мастеров-строителей. Никаких полных чертежей заранее подготовлено не было. Была представлена только общая схема в виде грубых набросков планов и высот, и они свободно изменялись, а детали дорабатывались по мере того, как работа продолжалась под руководством мастера-каменщика. Это был пережиток средневековой системы, и лучшей системы нельзя было придумать до тех пор, пока рабочие были соответствующим образом обучены своему ремеслу, работали вместе по традиционным принципам и руководствовались общим пониманием, общими целями и сильным чувством художественного товарищества. Но рабочие елизаветинской эпохи не были таким образом связаны и управляемы. Старые традиции дизайна были в значительной степени утрачены, и строители пытались использовать архитектурные формы, которые они не понимали. Отклонения, возникшие в результате попыток этих мастеров использовать классические ордена, были смехотворны, как мы уже неоднократно видели. Эти порядки были совершенно чужды гению и требованиям английского народа и были совершенно неуместны в английском домостроении. Их отход от собственных традиций и архитектурных привычек в конце концов ослабил строительных мастеров, так что они окончательно потеряли свое занятие с появлением современного профессионального

архитектора, который впервые появился в Англии в лице Иниго Джонса, чьи работы мы можем рассмотреть в следующей главе.

ГЛАВА XIV

АРХИТЕКТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ В АНГЛИИ

II. Джонс и Рен

Только расширяя этот термин, архитектуру Англии семнадцатого века можно по праву назвать Ренессансной. Но если в архитектуре мы понимаем под Ренессансом возрождение использования классических деталей, такое расширение оправдано, поскольку в этой архитектуре использование классических деталей становится общепринятым, и искусство Джонса и Рена соотносится с архитектурой елизаветинской эпохи так же, как искусство Виньолы и Палладио соотносится с ранним возрождением в Италии, а искусство Леско и Де л'Орма - с ранним французским Возрождением.

Иниго Джонс и сэр Кристофер Рен были единственными английскими архитекторами, имевшими большое значение в ту эпоху. Именно их гений определил характер современной английской архитектуры, и поэтому мы можем ограничить наше внимание их работами.

О Джонсе Гораций Уолпол так отзывается в своих "Анекдотах о живописи":^[157] "Иниго Джонс, ... если бы таблица славы, подобная той, что в "Татлере", была составлена для людей бесспорного гения в каждой стране, это спасло бы Англию от позора отсутствия ее представителя среди искусств.... Витрувий составил свою грамматику, Палладио научил его практике, в Риме появился театр, достойный его подражания, а король Карл был готов поощрять, использовать и вознаграждать его таланты ". Этот знаменитый архитектор начал свою творческую карьеру в начале семнадцатого века. Ничего не известно о его раннем образовании, но в юности он, по-видимому, проявил склонность к рисованию и приобрел некоторые навыки в пейзажной живописи.^[158] Похоже, что у него не было какого-либо систематического обучения архитектуре, но в молодости он путешествовал по Италии,^[159] где изучал древние памятники и читал произведения Палладио и других итальянских авторов. В книге, озаглавленной " Восстановленный Стоунхендж",^[160] он говорит: "Будучи от природы склонным в молодые годы изучать искусство дизайна, я отправился в чужие края, чтобы пообщаться с великими мастерами этого искусства в Италии, где я занялся поисками руин тех древних зданий, которые, несмотря на само время и насилие варваров, все еще сохранились. Удовлетворив себя в этом и вернувшись в свою родную страну, я более целенаправленно занялся изучением архитектуры". Для сообразительного человека с архитектурными способностями никакое обучение не могло быть лучше, кроме как расти в атмосфере строительной деятельности, как это делали ремесленники Средневековья.

В своей первой практике Джонс, похоже, работал в смешанном стиле. Примитивное елизаветинское искусство все еще было в полной моде, и с этим стилем, по словам Каннингема, "Иниго сочетал и в течение некоторого времени упорно придерживался того, что острословы последующей эпохи прозвали готикой короля Джеймса". Хорошо известная паперть церкви Святой Марии в Оксфорде, если она принадлежит Джонсу, может служить примером этого более раннего стиля. Но вскоре он попытался освободиться от капризов елизаветинского мастера и стремился ввести строгое использование палладианских форм. Он изучил грамматику ордеров, сформулированную архитекторами позднего Возрождения, и, по-видимому, искренне верил, что палладианские каноны воплощают все самое превосходное в архитектурном дизайне. Он видел в искусстве елизаветинской эпохи только

многочисленные нарушения правил порядка и пропорции и гротескные искажения классических форм. Восстановление этих правил и форм казалось ему способом возродить английское искусство.

Первая из дошедших до нас его работ, которую можно с уверенностью идентифицировать, - это хорошо известный Банкетный зал, построенный в 1619 году для короля Якова I как часть проектируемого дворца Уайтхолл, для которого он подготовил масштабные планы. Первое замечание, вызванное этим дизайном, заключается в том, что он совсем не английский. Исключены все формы и особенности местного искусства. Елизаветинский дом, каким бы насыщенным иностранными элементами он ни был, был английским в своих основных формах и выражении. Но здесь Иниго Джонс отменил все английское и заменил его палладианской схемой, которая чужда Англии во всех деталях. Низкая крыша, простые прямоугольные очертания и узкие неразделенные оконные проемы столь же итальянские, как и орнаменты, которыми облицован фасад. Но таково было состояние вкуса среди влиятельных слоев общества, что эти особенности были одобрены, и дизайн был встречен одобрительными аплодисментами. "Это распространило, - говорит Каннингем, - любовь к классической архитектуре повсюду, и вскоре возник растущий спрос на произведения, которые напоминали образованным людям Афины и представляли что-то новое для восхищения простонародья".^[61] Ученые тогда мало что знали об афинской архитектуре, и даже сейчас многие образованные люди не принимают во внимание, что в Афинах вообще никогда не было ничего похожего на палладианский дизайн.

Фасад Банкетного зала (фото [X](#)) занимает два этажа на низком цоколе и имеет рустованную стену из гладколиственной каменной кладки с зацепленным порядком на каждом этаже и парапет с балюстрадой над главным карнизом. Центральная часть этого фасада имеет слегка выступающую стену, и на каждом этаже ордена, ионический и коринфский соответственно, имеют зацепленные колонны напротив выступающей средней части и пилястры по обе стороны, по паре из которых соединены с каждого конца. Эти пилястры сужаются и имеют сильный антазис, так что их части по углам выступают за торцевые стены. Антаблемента опираются на стены, и поэтому их приходится разбивать на рессавы, чтобы покрыть колонны и пилястры. Таким образом, структурная функция всех этих наложенных друг на друга колонн и пиластр заключается только в поддержании опор парапета. Прямоугольные окна строго классического дизайна имеют фронтоны, попеременно изогнутые и угловые, на нижнем этаже и плоские карнизы только на верхнем этаже, в то время как фриз под главным антаблементом украшен по римской моде масками и фестонами.

Табличка X



БАНКЕТНЫЙ ЗАЛ, УАЙТХОЛЛ

Лондон

Удивительно, что такое механическое воспроизведение иностранного стиля вообще вызвало высокую оценку англичан. Дизайн не демонстрирует изобретательности, творческой адаптации чужеродных элементов к новым условиям, и, следовательно, нет причин для использования таких элементов. Низкая крыша (совершенно невидимая с любой близкой точки зрения) не подходит для английского климата, равно как и парапет и балюстрада. Тем не менее, об этом дизайне Уолпол замечает^[162], что “он является образцом самого чистого и прекрасного вкуса”. И более раннее выражение чувства, преобладавшего среди дилетантов того времени, можно найти в тексте, сопровождающем хорошо известную книгу Кента о замыслах Джонса^[163] следующим образом: “Если репутация этого великого человека не возросла пропорционально его заслугам в его собственной стране, несомненно, в Италии, которая была его школой, и в других частях Европы он пользовался большим уважением; в этих местах, а также в Англии, его собственные работы являются его памятником и лучшим панегириком; которые, наряду с работами Палладио, являются , остаются равными Доказательствами Превосходства этих двух великих Мастеров над всеми остальными”.

Вся схема дворца Уайтхолл полностью проиллюстрирована Кентом.^[164] План представляет собой огромный прямоугольник размером 874 на 1151 фут и состоит из семи дворов, центральный из которых, обращенный к парку, окружен круглой галереей. Длинные блоки разделены прямоугольными павильонами, по одному на оси каждой из четырех сторон, по одному под каждым углом и другие с интервалами между ними. Таким образом, он носит французский характер, а не итальянский, и предполагает заимствование из плана Тюильри Де л'Орма. Нет смысла рассматривать архитектурный облик возвышения во всех деталях; но, в дополнение к уже замеченному Банкетному залу, было бы неплохо осмотреть несколько других частей, которые еще больше иллюстрируют искусство Иниго Джонса. Осевые павильоны обрамлены прямоугольными башнями в три яруса, каждый ярус украшен орденom и увенчан восьмиугольным куполом. Цокольный этаж Вестминстерского фасада выполнен в дорическом стиле с модификацией колонны Де л'Орма, в которой более

крупные камни имеют квадратную форму. В этом подвале (рис. 133) есть мезонин, отмеченный антаблементом, который посередине прорезан замковыми камнями плоской арки над окном внизу. Большой антаблемент в данном случае несут колонны, и порядок, таким образом, имеет структурный характер (хотя у него нет структурной причины для существования), которого нет у порядков Банкетного зала. Единственная другая особенность Уайтхолла, о которой необходимо упомянуть, - это фасад круглого двора, окруженного королевскими апартаментами. Это *_bizarre_* дизайн в два этажа, с так называемым персидским порядком внизу и порядком кариатид сверху. Несущие элементы этих орденов выступают за пределы антаблементов и, таким образом, не поддерживают ничего, кроме рессау, в то время как балюстрада со статуями венчает все здание.

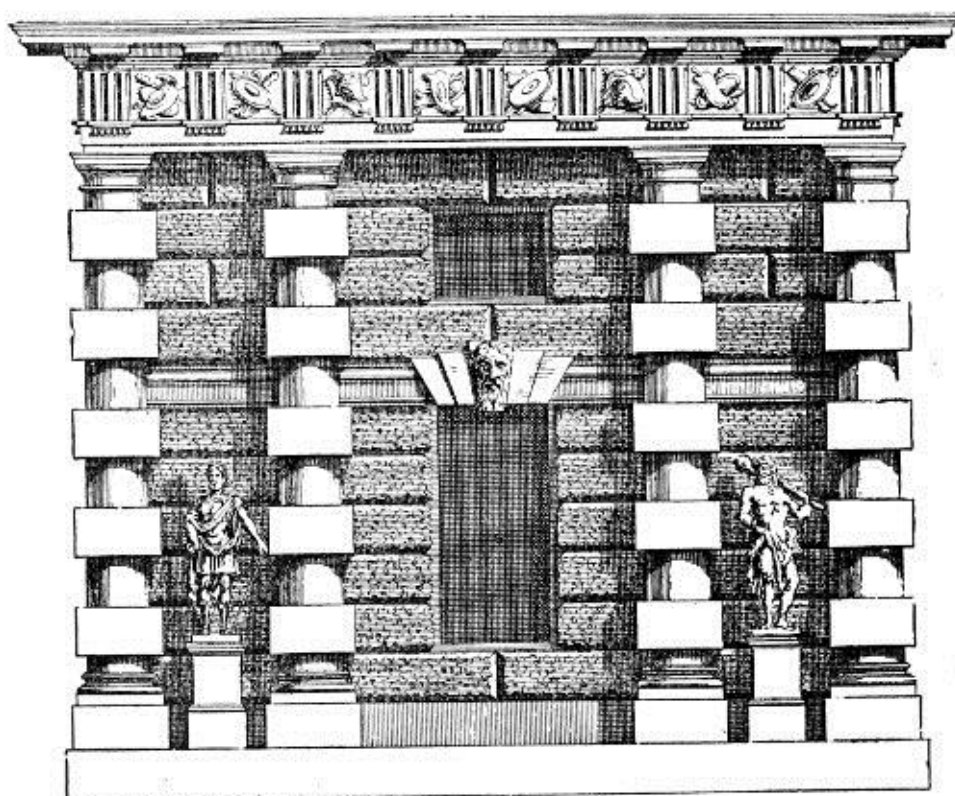


Рис. 133.— Цокольный этаж части Уайтхолла.

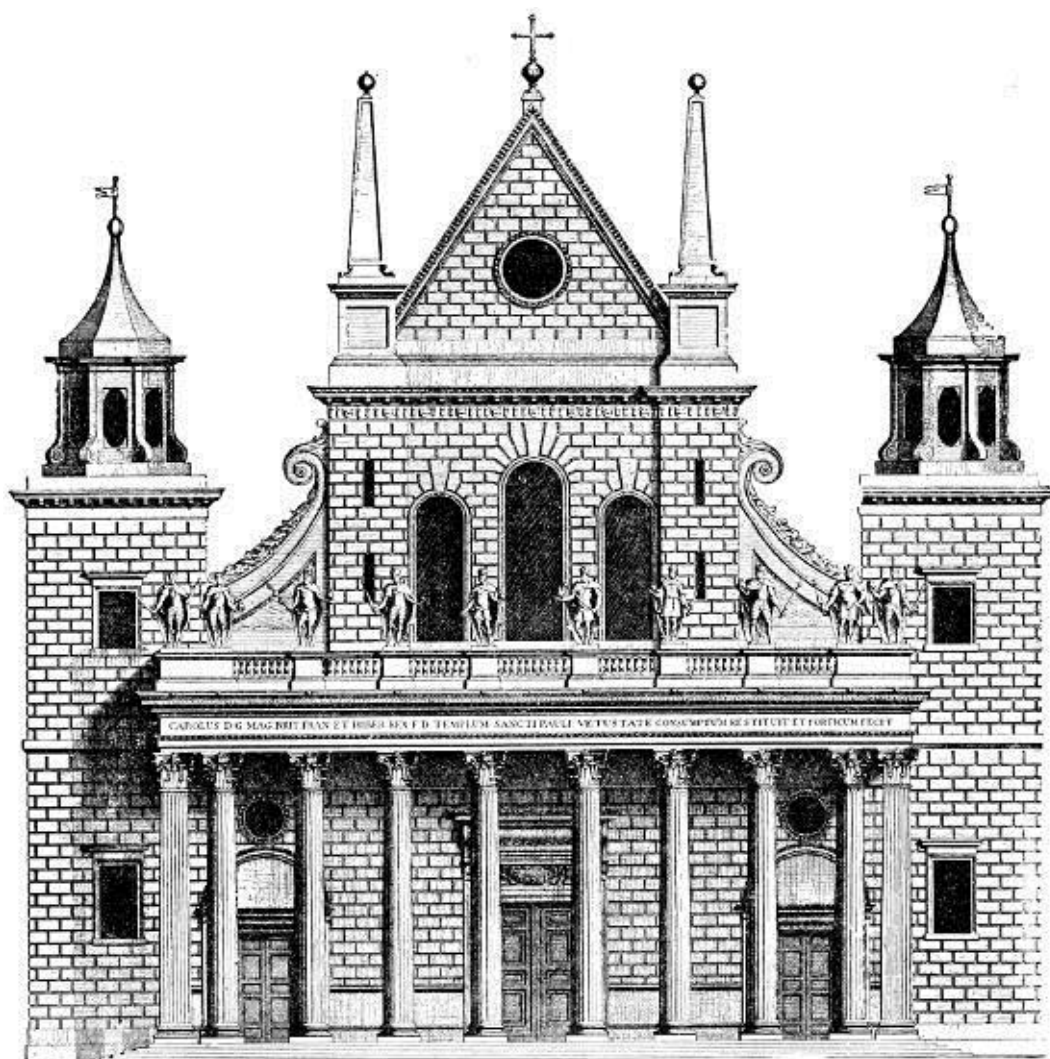


Рис. 134.—Фасад старого собора Святого Павла работы Иниго Джонса.

При всем его рвении к реформированию путем более строгого соответствия классическим моделям, проекты Иниго Джонса никогда не были по-настоящему классическими, и в них часто проявляются нелепые отклонения. У него не было истинного представления о принципах классического искусства, как никогда не было ни у одного архитектора эпохи Возрождения. Архитектура палладио, которой он в основном стремился следовать, сама по себе, как мы видели, была далека от классического дизайна. Некоторые из этих отклонений ярко проявляются на западном фасаде, который он пристроил к нефу старого собора Святого Павла. Пытаясь применить классические детали к такому зданию, он был вынужден сильно отойти от классических принципов. Его схема, показанная на гравюре Кента (рис. 134), представляет собой самую нелепую смесь, какую когда-либо создавали мастера елизаветинской эпохи. Этот фасад в своих основных очертаниях должен повторять форму средневекового сооружения с его высоким нефом и низкими проходами. К этой средневековой форме архитектор придал множество черт, заимствованных из римских, ренессансных и даже египетских источников. Он увенчал стену псевдоклассическим карнизом, увенчанным крутым фронтоном, установил обелиски на римских пьедесталах над контрфорсами, прикрепил перевернутые консоли к стенам второго этажа, построил коринфский портик с балюстрадой на антаблементе и дополнил схему фланкирующими башнями, увенчанными фонарями. Это совершенно варварская композиция, на которую даже Уолпол жалуется следующим образом: “При реставрации этого собора он допустил две серьезные ошибки. Сначала он обновил стены в очень плохой готике, а затем добавил

римский портик, действительно великолепный и красивый, но который не имеет ничего общего с сохранившимися древними частями, и сделал свою собственную готику в десять раз тяжелее".^[165]

В последнее время искусство Иниго Джонса бездумно превозносили. "Его особая сила," говорит мистер Блумфилд, его последний панегирист, "заключалась в его безупречном владении пропорциями, презрении к простой красоте и редком изяществе стиля. Его собственная теория архитектуры заключалась в том, что, по его собственным словам, "она должна быть прочной, пропорциональной в соответствии с правилами, мужественной и незатронутой".^[166] Был ли Иниго Джонс мастером пропорций? Не выдает ли он в этом заявлении фундаментальное неправильное представление об истинном значении пропорции? Является ли какое-либо подлинное произведение искусства "пропорциональным в соответствии с правилами", т.е. механическими формулами Витрувия или Палладио, на которых, как он утверждал, основывалась его практика? И осуществлял ли Джонс когда-нибудь на практике свою общепризнанную теорию о том, что архитектура не должна подвергаться влиянию? Может ли быть подвержено влиянию искусство, которое так откровенно скопировано с иностранного стиля? Я охарактеризовал дух большей части архитектуры эпохи Возрождения как театральный; дух Иниго Джонса в высшей степени таков, и важно, что в начале своей карьеры он много работал над созданием архитектурных декораций для сцены.

Художественная карьера сэра Кристофера Рена, самого по праву известного архитектора запоздалого английского Возрождения, началась после Гражданской войны. Иниго Джонс подготовил для него путь, и возникла группа аристократов-дилетантов, горячо преданных неоклассической пропаганде. Художественные представления этих людей поучительно изложены в следующем отрывке из "Parentalia":^[167] "К концу правления короля Якова I и в начале правления его Сына Архитектурный вкус сразу же сделал смелый шаг из Италии в Англию и едва задержался на минуту, чтобы по пути посетить Францию. Из глубочайшего Невежества в Архитектуре, из самой совершенной Ночи Знаний появился Иниго Джонс, Вундеркинд Искусства, соперничавший даже с самим своим Мастером Палладио. При таком великолепном исходе не было ни одного Превосходства, которого мы, возможно, не надеялись бы добиться; у Британии была разумная перспектива соперничать с Италией и противостоять всем соседним странам Европы. Но в разгар этих оптимистичных ожиданий началась роковая Гражданская война, и все искусства и науки были немедленно отложены в сторону".

Прежде чем обратить свое внимание на архитектуру, Рен был выдающимся ученым в Оксфорде, где в 1657 году он был назначен профессором астрономии. Только в зрелом возрасте он начал заниматься архитектурой, и таким образом, как и многие другие, добившиеся отличия в этом искусстве, у него никогда не было специальной и систематической предварительной подготовки к нему. Говорят, что его отец, доктор Кристофер Рен, декан Виндзорского университета, был искусен во всех областях математики и архитектуры,^[168] и это, вместе с его собственными врожденными способностями, по-видимому, позволило ему с помощью наблюдений и практики приобрести необходимую подготовку к той работе, которую ему предстояло выполнять. Его возможности для изучения архитектурных памятников Континента были невелики. Он никогда не бывал в Италии, но провел несколько месяцев в Париже и, находясь там, написал в письме другу следующее: "Я занимался осмотром самых уважаемых фабрик Парижа и окрестностей; Лувр некоторое время был моим повседневным объектом, где в Работы постоянно занято не менее тысячи Рук; одни закладывают мощные фундаменты, другие возводят этажи, колонны, антаблементы и т. Д. Из огромных камней с помощью больших и полезных механизмов; другие занимаются резьбой, инкрустацией мрамором, штукатуркой,

росписью, золочением , и с., Которые в совокупности составляют архитектурную школу, вероятно, лучшую на сегодняшний день в Европе ". Итальянский архитектор Бернини в то время работал над Лувром, и в том же письме Рен пишет: "Монс. Аббат Шарль представил меня знакомому Бернини, который показал мне свои рисунки Лувра и статуи короля.... Я бы отдал свою шкуру за проект Лувра Бернини, но сдержанный итальянец дал мне посмотреть его всего несколько минут; это были пять маленьких рисунков на бумаге, за которые он получил столько же тысяч Пистолей; у меня было только время скопировать его в своем Воображении и памяти. Я смогу с помощью лекций и карандаша дать вам сносный отчет об этом".^[169]

Похоже, что он максимально использовал свое время, находясь во Франции, но, естественно, ограничил свое внимание современными произведениями этой страны, которые единственные тогда считались достойными внимания. В том же письме он упоминает о великих замках Фонтенбло, Сен-Жермен, Шантийи и многих других, которые он "осмотрел, чтобы не потерять впечатления от них".

Первой архитектурной работой Рена, по-видимому, был Шелдонианский театр в Оксфорде, который, таким образом, упоминается в _Parentalia_: "Этот театр, произведение замечательной изобретательности и великолепия, был первым публичным выступлением Геодезиста,^[170] в архитектуре; который, однако, был выполнен в большем и лучшем стиле, с учетом древнеримского величия, заметного в Театре Марцелла в Риме, но он был вынужден прекратить более смелые штрихи своего карандаша и ограничить расходы в пределах личного кошелька".^[171] Но его великая возможность представилась после лондонского пожара, когда ему было поручено подготовить планы восстановления города, включая собор Святого Павла и все городские церкви. Перед большим пожаром ему было приказано представить проекты реставрации старого собора Святого Павла, величественного старого нормандского сооружения, с пристройками в раннеанглийском стиле, который, несмотря на ремонт и пристройки Иниго Джонса, все еще считался находящимся в опасном состоянии. Рен провел тщательное обследование, разработал план, высоту и сечение старого сооружения и выразил удивление по поводу того, что он счел халатностью старых строителей. "Они не ценили точность: некоторые межколонные промежутки были на полтора дюйма больше, чем нужно, другие на столько же или более были слишком маленькими. Также они не соответствовали своим уровням".^[172] Он подумал, что вся ткань была тревожно ненадежной, за исключением портика, построенного Джонсом, который, по его словам, "будучи цельным и превосходным изделием, придал отличную репутацию работе при первом ремонте".^[173]

Он подготовил планы тщательной реставрации, но они не были одобрены, и он отправился во Францию. Затем случился большой пожар и положил конец всем мыслям о ремонте с его стороны, хотя комиссары, похоже, все еще цеплялись за идею реставрации, пока в результате бесплодных попыток использовать то, что осталось от старой работы, они не убедились, что такой курс невыполним.^[174]

Теперь было принято решение о совершенно новом здании, и Рену было поручено "создать фабрику умеренного объема, но хороших пропорций; удобное здание с вестибюлем и портиками, а также Куполом, заметным над Домами. Длинный Корпус с проходами считался дерзким, наша Религия не использует Процессии".^[175]

По заявлениям в "Parentalia_" трудно четко идентифицировать различные рисунки Рена, которые сохранились, и согласовать утверждения или рисунки с тем, что говорят более поздние авторы, которые не всегда соглашались между собой. Рисунки воплощают самые разные схемы, которые были результатом столько попыток удовлетворить пожелания

короля и двора, с одной стороны, и горожан - с другой. Из них есть два набора, которые можно рассматривать как основные.

Первый из них имеет новый план, основанный на плане греческого креста, но с повторными внешними углами, заполненными сегментарными кривыми, зачеркнутыми из углов квадрата, охватывающего целое. Большой купол на круглом барабане, поддерживаемом восемью опорами, возвышается над перекрестком, маленький купол на подвесах закрывает каждое пространство между большим кругом и изогнутыми окружающими стенами; в то время как северная, южная и западная ветви креста имеют каждый квадратный свод в паху. Форма свода над восточным плечом на плане не указана, но ограждение хора показано в виде круга, вырезанного на востоке для входа в святилище, а на западе для сообщения с нефом. Купол (рис. 135) представляет собой две каменные оболочки, внутренняя из которых имеет полусферическую форму с круглым отверстием в короне, а внешняя представляет собой заостренный овал, поддерживающий фонарь. Барабан толстый, и хотя свод начинается очень близко к вершине, к нему пристроен прочный непрерывный упор в виде сплошного кольца каменной кладки с вогнутыми очертаниями. Купол остается прочным до основания внутренней оболочки, так что эта внутренняя оболочка надежно закреплена, в то время как контур внешней оболочки, начиная с точки, где она отделяется от твердой массы внизу, имеет форму, которая обеспечивала бы минимальную нагрузку, хотя вряд ли была бы надежной без связующей цепи. Заметно, что внутренняя поверхность барабана не вертикальная, а наклонена внутрь в форме усеченного конуса, что значительно защищает его от любой тенденции поддаваться силе толчка в куполе.

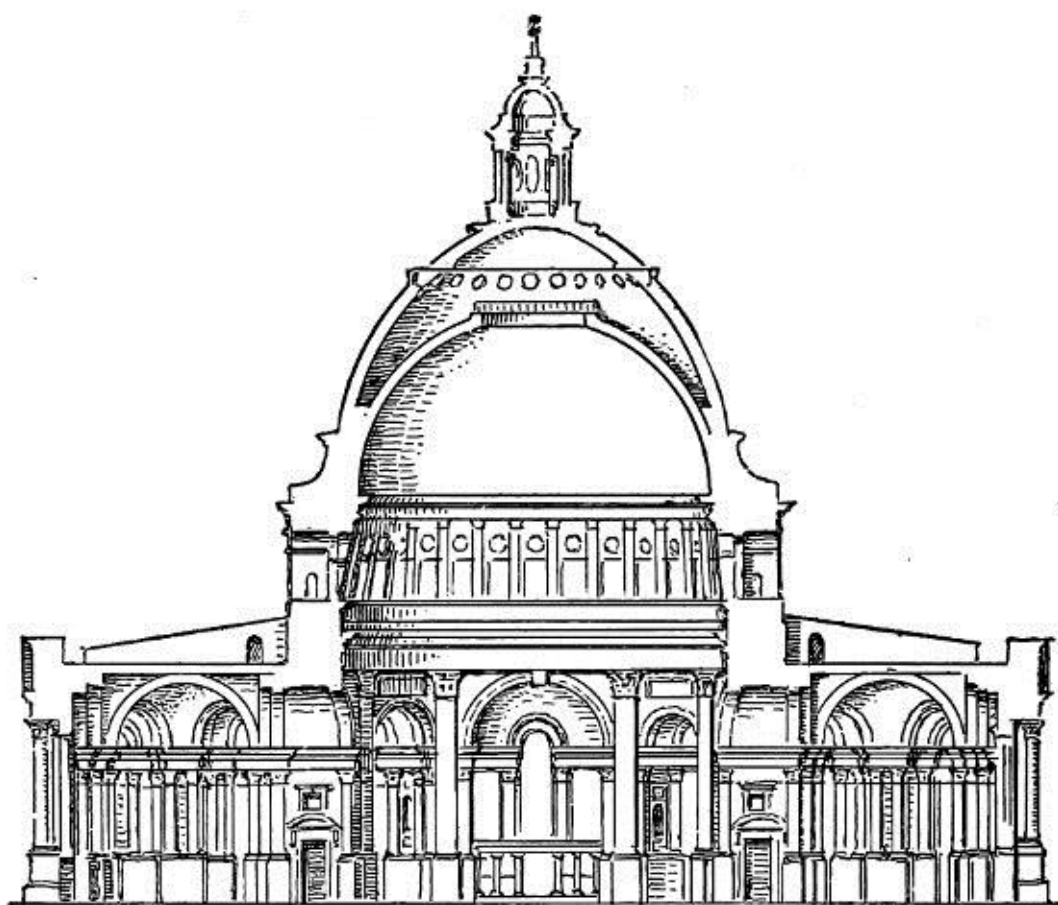


Рис. 135.— Часть отвергнутой схемы Рена для собора Святого Павла.

Схема явно была основана на модели собора Святого Петра в Риме, на которую часто ссылаются в "Parentalia_", поскольку она была в голове архитектора, когда он разрабатывал свою идею. Купол, с одной стороны, повторяет замысел Браманте, а с другой - окончательно построенный купол Микеланджело. Сходство со схемой Браманте (рис. 23, стр. 48) заключается в форме внутреннего корпуса и его подгонке к опорному барабану. Сходство в том, что касается регулировки, на самом деле не очень близкое; поскольку Рен поднял пружину так, что она находится почти на вершине барабана, но он укрепил ее сплошным упором, который, хотя и имеет другие очертания, имеет, по существу, тот же конструктивный эффект. Сходство с собором Святого Петра также проявляется в порядке окружения внутренней поверхности барабана, который встречается как в схеме Браманте, так и в схеме Микеланджело. Не может быть никаких сомнений в том, что Рен изучил дизайн Браманте по книге Серлио и оценил его конструктивные достоинства. Но он хотел, подражая Микеланджело, сделать свой купол внешне более внушительным, и поэтому, как мы видим, поднял его высоту и перенял из схемы Микеланджело идею двойного купола. Внешний контур от верха барабана до основания свода слишком близок к соответствующей части дизайна Микеланджело, чтобы рассматривать его как случайное совпадение. Структурная разница между ними действительно велика, поскольку вогнутая часть в дизайне Рена представляет собой непрерывное кольцо, в то время как в дизайне Микеланджело это изолированный и незначительный упор. Таким образом, схема Рена превосходит по конструктивным достоинствам, поскольку обеспечивает постоянное сопротивление постоянной тяге. Будет видно, что две оболочки проектируемого купола Рена соответствуют внутренней и внешней оболочкам модели Микеланджело (рис. 26, стр. 54), и, таким образом, при воспроизведении основной идеи этой модели Рен просто опустил среднюю оболочку. Таким образом, он придал двум сводам более широкое расхождение по мере их подъема, чем это имеет место в настоящем куполе собора Святого Петра. Он также опустил колодец, который в соборе Святого Петра соединяет две раковины в короне.

Пилястры единого порядка украшают как интерьер, так и экстерьер самой церкви, причем пилястры снаружи возвышаются на высоком цоколе и увенчаны простым аттиком; а портик в форме фасада храма с его ордерами, поднятым на высокие пьедесталы, подчеркивает западный фасад.

Этот проект, по-видимому, был отклонен, к великому огорчению Рена, как мы узнаем из следующего отрывка в "Parentalia_": "Землемер в частной беседе, казалось, всегда придавал этому проекту более высокую ценность, чем любому, сделанному им до или после; как тому, над чем трудились с большим усердием и успехом; и (если бы его не переубеждали те, кому он был обязан повиноваться), что он привел бы в исполнение с большей радостью, и удовлетворением для себя.... Но Капитул и некоторые другие представители Духовенства сочли, что Модель недостаточно соответствует стилю Собора; в частности, в том, что форма была круглой и т. Д.... Затем Геодезист обратил свои мысли к форме собора (как они это называют), но настолько исправленной, чтобы максимально приблизить готику к лучшей Архитектуре; с Куполом, а над ним, вместо Фонаря, высокий шпиль и большие портики".

Я думаю, что если бы первый проект был принят, Рен не стал бы реализовывать его без существенных изменений. Ибо он был слишком хорошим инженером, чтобы не видеть, что форма и регулировка купола были серьезно повреждены со структурной точки зрения. Как бы то ни было, купол, который он на самом деле построил, как мы увидим, принципиально отличается по своему характеру (хотя он не сильно отличается ни по внутренней, ни по внешней форме), и он отличается таким образом, что никакие внешние воздействия не могли бы повлиять.

Наиболее заметной особенностью второго проекта является та часть, которая возвышается над перекрестком и состоит из обширного усеченного купола, поддерживающего высокий укрепленный барабан, который, в свою очередь, увенчан меньшим куполом овальной формы, из вершины которого возвышается телескопический шпиль из шести ступеней с четко выраженным карнизом на каждой. Говорят, что именно в этом дизайне он стремился “примирить готику с лучшим образом”. Что он имел в виду под этим, я не знаю. Рен вряд ли мог предположить, что добился такого примирения с помощью этого замечательного сочетания купола и шпиля. Но в самом соборе Святого Павла мы найдем некоторые особенности, которые могут частично объяснить его значение.

Примечательно, что западный фасад этого проекта является точной копией, с изменениями пропорций и незначительных деталей, фасада Иниго Джонса (рис. [134](#), стр. 231), который был ослаблен или уничтожен пожаром и которым Рен очень восхищался. Этот проект был одобрен, и королевский ордер на его исполнение был выдан 1 мая 1675 года. Но сказано, что “король был рад предоставить ему свободу в продолжении его работы, вносить некоторые изменения, скорее декоративные, чем существенные, поскольку время от времени он сочтет нужным”.^[176] Само здание показывает, насколько широко Рен воспользовался этой свободой.

Табличка XI



КУПОЛ СОБОРА СВЯТОГО ПАВЛА

Лондон

Собор Святого Павла в том виде, в каком он стоит сейчас, никогда не был воплощен ни на одном наборе рисунков. Начиная с нескольких черновых набросков, схема разрабатывалась по ходу работы, при этом мастер всегда присутствовал, чтобы руководить работой. Поначалу Рен был тем, кого сейчас назвали бы любителем, но постепенно он постигал свое искусство наилучшим из возможных способов - не в кабинете или гостиной, а на строительных лесах, в тесном контакте с произведениями искусства. Именно так Брунеллески работал над флорентийским куполом, а Микеланджело - над собором Святого Петра.

План существующего собора Святого Павла по красоте не сравнится с планом собора Святого Петра (рис. [31](#), стр. 67). Он имеет длинный неф с коротким трансептом ближе к середине, полукруглую апсиду и две западные башни. И неф, и трансепт имеют боковые проходы, а в углах, образованных башнями, которые выступают за пределы проходов в манере, обычной для средневековых церквей Англии, расположены суд консистории и утренняя часовня, в то время как в углах пересечения расположены три ризницы и лестничная башенка. Таким образом, план греческого креста, который, по-видимому, изначально задумывал Рен, "длинный корпус с проходами", который "сочли дерзким, наша религия не использует процессии", был широко отклонен в соответствии с распространенным мнением, что первый план "слишком сильно отклонялся от старой готической формы соборных церквей, которые они (люди) привыкли видеть и которыми восхищались в этой стране".

На возвышении над переходом возвышается большой купол, по очертаниям не очень отличающийся от того, который был задуман вначале; неф и проходы перекрыты маленькими куполами на подвесах особой формы, а опоры интерьера облицованы большими пилястрами коринфского ордера. То, что Рен работал, постоянно обращаясь к собору Святого Петра как к главному источнику своего вдохновения, достаточно четко прослеживается в общей схеме, хотя между двумя памятниками есть много отличий, помимо большой разницы в масштабе. Однако очевидны и другие источники влияния.

Самой интересной особенностью собора Святого Павла является, конечно же, большой купол (Фото [XI](#)), который является одним из самых замечательных в серии современных куполов, начавшейся с купола Брунеллески. По общей внешней форме он напоминает миниатюрный круглый храм Сан-Пьетро в Монторио Браманте, и не исключено, что Рен почерпнул идею из гравюры на дереве этого рисунка в книге Серлио или в книге Палладио. Рен, конечно, изменил и расширил схему, адаптируя ее к своему огромному масштабу и высоким пропорциям, но общая композиция у них практически одинаковая, хотя внутренняя структура совершенно разная. Главные черты экстерьера - опоясывающий ордер, увенчанный балюстрадой, и возвышающийся над ним купол, увенчанный фонарем, - выполнены по проекту Браманте.

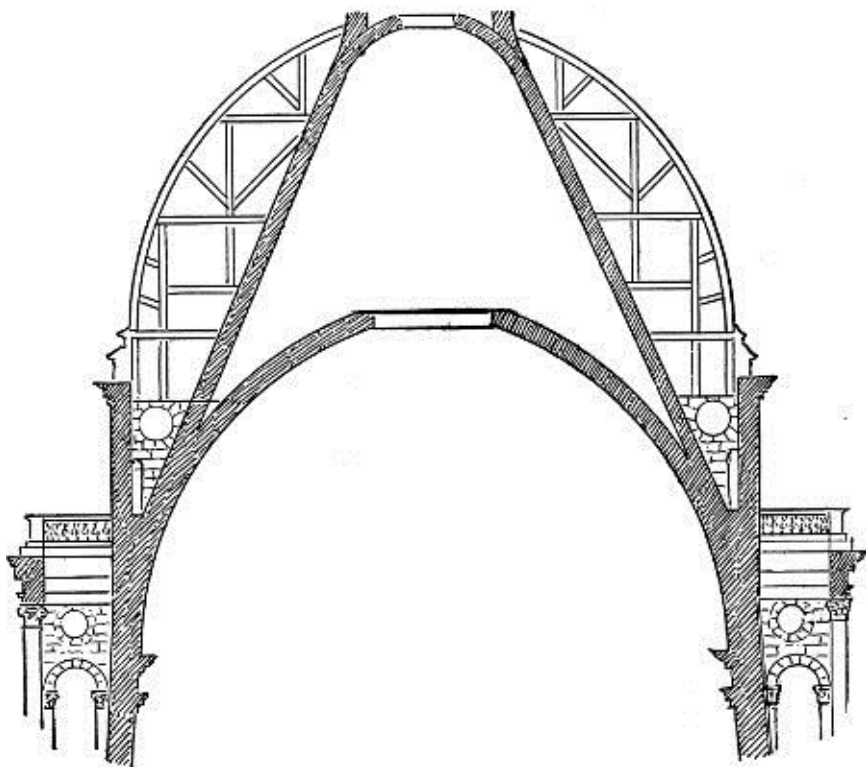


Рис. 136.— Разрез купола собора Святого Павла.

Структурная система этого купола (рис. [136](#)) своеобразна. Из восьми опор поворачиваются арки и маятники, образуя круглое основание, из которого барабан поднимается на большую высоту, а с уровня, расположенного намного ниже вершины этого барабана, вырастает каменный купол слегка овальной формы. Барабан двойной, и внутренняя стенка, на которой держится купол, наклонена внутрь, как в отклоненной конструкции, до уровня пружины, а выше она поднимается вертикально к задней части купола. С корня полый конус каменной кладки поднимается намного выше вершины купола, где он срезается и накрывается небольшим сегментарным куполом, увенчанным высоким каменным фонарем. Система разработана с расчетом на стабильность. Конусообразная форма внутреннего барабана придает ему устойчивость к толчкам купола, и эти толчки дополнительно усиливаются за счет плотной кладки между меньшим конусом вверху и сводом, достигающей более половины расстояния от выступа до венца. Внешний барабан представляет собой сплошную стену высотой до уровня, но немного выше вершины деревянной крыши нефа, где он образует стилобат для опоясывающего его коринфского ордера. Но два барабана соединены тяжелыми опорами через промежуток между ними, по одной за каждой колонной окружающего порядка, при этом более тяжелая опора заполняет каждое четвертое межколонное пространство (фото [XI](#)). Внутренний барабан меньшей толщины возвышается над антаблементом внешнего в виде аттика с порядком пилястр и квадратными проемами между ними. С этого чердака поднимается ложный деревянный купол, окружающий и скрывающий большой конус, который является настоящей опорой фонаря.

Эта замечательная схема воплощает в себе последнюю заметную попытку решить проблему большого купола, с которой архитекторы эпохи Возрождения боролись со времен Брунеллески. Но проблема не поддается удовлетворительному решению. Невозможно заставить большой незастегнутый купол надежно стоять, кроме как с помощью

посторонних средств крепления цепей. Рен не пытался сделать ничего подобного. Он был слишком хорошим инженером, чтобы следовать по стопам Брунеллески и Микеланджело. Его купол хорошо укреплен, но поэтому он обязательно скрыт от посторонних глаз. Он считал, что безопасно поднять еще один каменный купол с карниза барабана для внешнего эффекта и увенчать такой купол каменным фонарем высотой в пятьдесят футов невозможно. Однако подобие такого купола было необходимо для его плана. Ему было поручено сделать купол, “заметный над домами”, и поэтому он окружил конус, истинную опору фонаря, деревянной имитацией купола, на которую он заставляет зрителя поверить, что фонарь опирается. Таким образом, система представляет собой чудовищный архитектурный обман. Мы критиковали Микеланджело за то, что он возвел огромный купол из верхушки барабана, но его нельзя упрекнуть в обмане. Его купол - настоящий каменный купол, и фонарь действительно держится так, как кажется, хотя, как мы видели, ненадежно, за исключением тех случаев, когда можно изготовить связующие цепи, спасающие его от обрушения. Рен не стал бы строить купол таким изначально слабым способом. Он предпочел спроектировать свою каменную конструкцию на основе надежных принципов, которые не допускали бы внешнего купола, и заключить его в деревянную подделку. И здесь можно отметить, что большинство современных куполов, построенных по образцу соборов Святого Петра и Святого Павла, представляют собой деревянные конструкции и украшены деревянными фонарями. Таким образом, они совершенно безопасны, но не имеют монументального характера великих архитектурных произведений.

В общем внешнем эффекте купол собора Святого Павла имеет много достоинств, если только он не оправдывает экстравагантное замечание мистера Лофти о том, что это “самый благородный купол в христианском мире”.^[177]

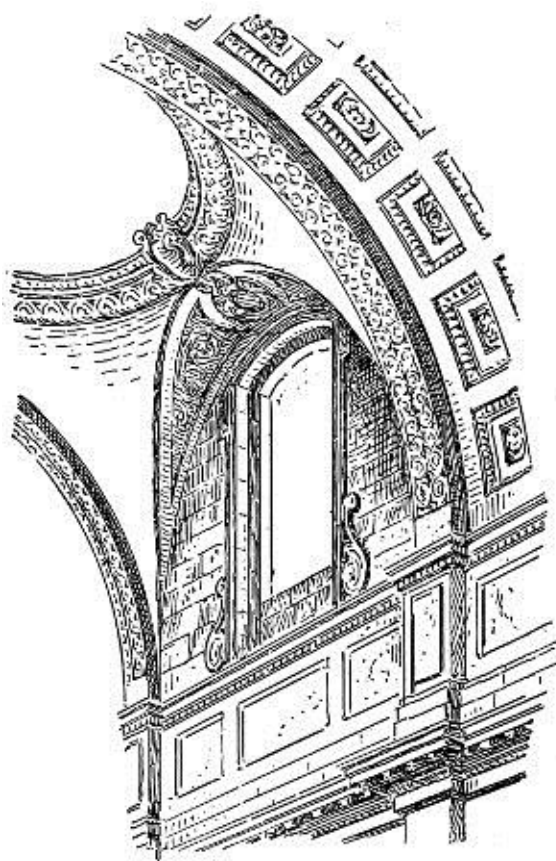


Рис. 137.—Свод собора Святого Павла.



ИНТЕРЬЕР СОБОРА СВЯТОГО ПАВЛА

Лондон

Пропорции интерьера церкви (Фото [XII](#)) достойны восхищения и дают лучший эффект масштаба, чем более крупная схема собора Святого Петра. Но в деталях больше тех aberrаций, которые присущи архитектуре эпохи Возрождения. Своды нефа (рис. [137](#)) выполнены в виде продолговатых отсеков, длинные оси которых проходят поперечно, а небольшие купола, представляющие собой низкие сферические сегменты, а не полусферы, поэтому оставляют значительные промежутки на каждом конце каждого отсека, над которыми повернуты сегменты бочкообразных сводов формы, образованной эллиптическими люнетами верхнего этажа. Таким образом, маятники имеют своеобразную форму и представляют собой сегменты полусферы, разрезанной четырьмя вертикальными плоскостями, совпадающими со сторонами сводчатого отделения, горизонтальной плоскостью у основания купола и взаимопроникающими цилиндрическими сводами. Отсеки разделены поперечными ребрами, и они вместе с промежностями, образованными соединением подвесных элементов и взаимопроникающих сводов люнета, придают сводчатому коноиду несколько средневековый вид. Другими словами, линии паха и арки люнета образуют сочетание, мало чем отличающееся от готических сводов. Возможно, это был один из моментов, когда Рен вообразил, что сможет “примирить готику с лучшим образом”.

В большом порядке Рен отошел от схемы собора Святого Петра, придав только по одной пилястре каждой опоре нефа, хотя в более крупных опорах под большим куполом он установил их парами. Под архивольтами большой аркады и под сводчатым проходом меньшие пилястры соединены, в то время как в соборе Святого Петра они одинарные. С деталями этих заказов архитектор позволил себе большие вольности, полностью игнорируя каноны Витрувия и авторитеты неоклассицизма. Короны огромных арок простираются высоко над капителями пилястр, так что над ними не может пройти полный антаблемент. Конечно, не годилось бы позволять архивольтам врезаться в антаблемент, и поэтому Рен опустил архитрав и фриз в интервалах ордена и включил их только в повторный рисунок над каждой пилястрой, причем над аркой был вынесен только карниз. Чтобы придать

сводам восхитительную высоту, не преувеличивая грандиозный порядок, как это сделал Микеланджело в соборе Святого Петра, между ними пристраивается чердак, но возводить свод из стены чердака - архитектурное варварство; хотя, возможно, оно не более велико, чем возводить его из антаблемента, как это делали архитекторы эпохи Возрождения, начиная с Брунеллески. В малом порядке нефов антаблемент упрощен и имеет только архитрав и карниз; в то время как элемент, подобный миниатюрному чердаку, отступающему от карниза, вставлен в импост. Похоже, что это было сделано для того, чтобы усилить подпружинивание арок, чтобы ни одна их часть не была скрыта из виду выступающим карнизом; и, по-видимому, отчасти по той же причине, что аттик был встроен в неф. Этот мотив заслуживает похвалы. Эффект свода, поднимающегося непосредственно над выступающим карнизом, Рен, возможно, справедливо посчитал бы неудачным, но чтобы избежать его при использовании классических деталей, необходимы эти странные несоответствия.

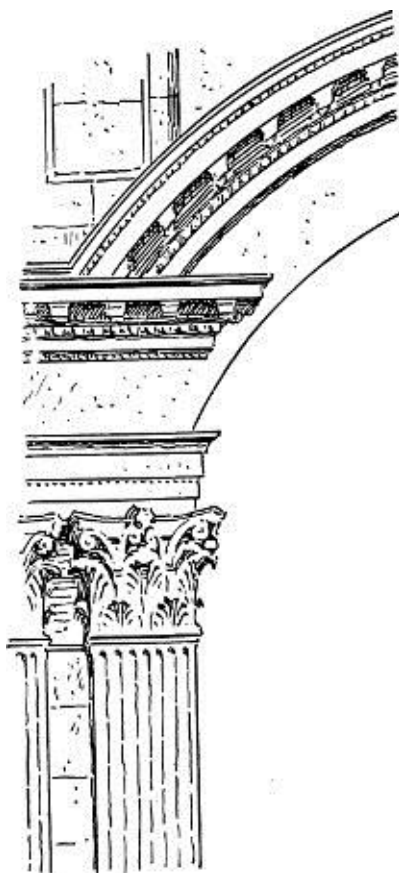


Рис. 138.—Перекресток пирса и импоста, собор Святого Павла.

Среди множества других отклонений от этой псевдоклассической схемы - обработка сегментных архивольтов маленьких полукуполов, которые открываются из наклонных сторон большого восьмиугольника на пересечении. Порядки пересекающихся опор имеют законченные антаблементы (рис. [138](#)), и рассматриваемые архивольты состоят из двух частей, соответствующих фризу и карнизу этих антаблементов, которые они пересекают неловким образом, показанным на рисунке. Соединить карниз архивольта с карнизом ордена означало бы оставить пилястру под ним с неполным антаблементом, и архитектор предпочел провести карниз через архивольт таким неприглядным образом. Таковы были некоторые из дальнейших импровизаций, к которым пришлось прибегнуть дизайнерам эпохи Возрождения в своих попытках применить классические заказы в тех целях, для которых они не были приспособлены. Но все подобные отклонения в использовании

классических элементов являются поверхностными и открытыми. Более радикальное нарушение архитектурной достоверности обнаруживается в том, как скрывается система контрфорсов. Выступы сводов нефа встречены рядом летящих контрфорсов, перенесенных над крышей нефа в готическом стиле (рис. 139). Но не годилось, чтобы летающие контрфорсы появлялись в якобы классической системе, и Рен соответственно спрятал их от посторонних глаз за перегородкой, сделанной так, чтобы при общем виде фасада они выглядели как верхний этаж. Только когда человек поднимается на террасу барабана и, посмотрев вниз, обнаруживает, что пространство между этажом и внешней стеной открыто небу, он обнаруживает там контрфорсы и осознает обманчивый характер архитектурной схемы. Возможно, это иллюстрирует еще один момент, в котором Рен “стремился примирить готику с лучшим образом”. Аналогичная обработка встречается в той части нефа собора Святого Петра, которая была построена Мадерно. Грандиозный внешний заказ Микеланджело вынудил его, как мы видели (стр. 68), поднять стену придела на высоту верхнего этажа, но пространство над приделом он заполнил своим небольшим встроенным куполом (рис. 32, стр. 69). В части Мадерно купол опущен, а пространство над сводчатым проходом оставлено открытым небу, как в соборе Святого Павла. Но контрфорсы собора Святого Петра представляют собой сплошные поперечные стены без малейшего намека на готическую форму. В сводчатом оформлении апсиды Рен последовал квазисредневековой форме, принятой Микеланджело в апсиде собора Святого Петра, разделив ее на три неглубокие ячейки на сходящихся ребрах, поднимающихся от приземистых пилястр чердака.

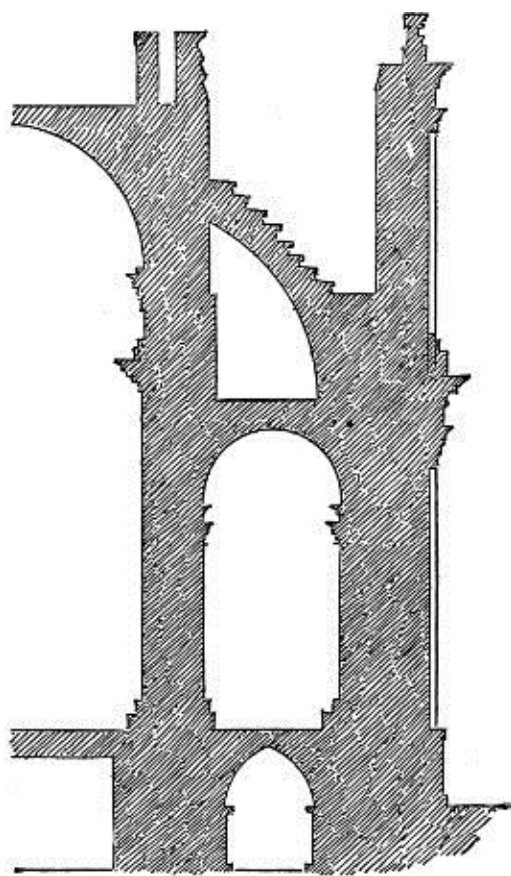


Рис. 139.— Половина нефа собора Святого Павла.

Об архитектурной обработке экстерьера в целом мало что нужно говорить, кроме того, что она не имеет никакого отношения к реальной форме здания. Маскировка контрфорсной системы фальшивой стеной и применение ордеров без какого-либо структурного

использования или выражения в гармонии с реальной структурой полностью соответствуют духу эпохи Возрождения.

Другие церкви Рена представляют собой смесь элементов от ложной готики до псевдоклассики в разнообразных иррациональных сочетаниях, таких, какие можно найти в работах немногих других архитекторов. Подробно рассматривать эти церкви со сводами из дерева и штукатурки — будь то в виде куполов на маятниках, выступающих из антаблементов классических ордеров, как в соборе Святого Стефана в Уолбруке, или с валлийскими сводами на имитированных гипсовых поперечных ребрах, как в соборе Святого Брайда на Флит-стрит, или с бочкообразными сводами на чердаке, как в соборе Святого Петра в Корнхилле, — было бы излишне, а также утомительно. Не стоит также вдаваться в анализ шпилей этих церквей. Шпили, состоящие из наложенных друг на друга этажей с классическими антаблементами телескопической регулировки, такими как собор Святой Невесты, или храмы Весты, увенчанные летящими контрфорсами, поддерживающими неоклассические скинии, увенчанные обелисками, такие как Сент-Мэри-ле-Боу, представляют собой гибридные композиции совершенно варварского характера, несмотря на великолепные части, за которые ими справедливо восхищаются.

ГЛАВА XV

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Я думаю, в свете вышеизложенных соображений должно быть ясно, что архитектура эпохи Возрождения - это искусство без последовательных принципов. Мы видели, что в разное время и в разных местах она проходила в самых разных фазах, но никогда не была ни по-настоящему классической, ни структурно правдивой. Заявляя о своей цели восстановить "хорошую старинную манеру", дизайнеры-неоклассики редко соответствовали каким-либо древним стандартам, за исключением, самое большее, некоторых деталей своих композиций. Как мы видели, они проектировали по большей части на основе средневековых форм и дополняли свои структуры деталями, заимствованными, действительно, из классических источников, но измененными, смешанными и неправильно применяемыми всевозможными неклассическими способами. Об истинно классическом искусстве, т.е. греческом искусстве лучшего периода греческой культуры, они, как уже отмечалось (стр. 4), ничего не знали. Под "хорошей древней манерой" они подразумевали имперскую римскую манеру. Но даже ей они не следовали в точности. Широкий отход от древних методов дизайна, столь постоянно проявляющийся в неоклассической архитектуре, не ускользнул от внимания современных авторов, которые обычно говорят об этом как о доказательстве того, что возрожденцы были не раболепными копиистами, а изобретательными дизайнерами, адаптирующими древние элементы к новым условиям. Но для этой точки зрения нет никаких оснований. Что касается основных форм строительства, то не было никаких новых условий, которым нужно было соответствовать. Стремясь поверхностно изменить архитектуру путем применения классических деталей, неоклассицисты допустили ошибку. Они должны были видеть, что классические детали не находят нового применения. Само их совершенство для классического использования делает их непригодными для любого другого. Искажать и неправильно приспособливать их, как это делали архитекторы эпохи Возрождения, не значит адаптировать их. В дизайне эпохи Возрождения не было настоящей адаптации классических элементов. Такая адаптация включает в себя творческие модификации, которые настолько трансформируют исходные элементы, что при поверхностном взгляде они не узнаваемы в результирующих формах. Средневековые архитекторы посредством длинной серии логических изменений, вытекающих из их замечательной структурной эволюции, великолепно преобразовали классические заказы творческим способом. Этого неоклассики не смогли понять, и поскольку средневековые детали и приспособления не соответствовали деталям римской античности, они чувствовали себя вправе называть их варварскими, в то время как именно они сами были виновны в архитектурном варварстве.

Архитекторы эпохи Возрождения были странно непоследовательны. Хотя на практике они постоянно нарушали принципы классического дизайна, теоретически они горячо защищали эти принципы; и находя строгие каноны пропорций, изложенные в трудах Витрувия, они, как теоретики, придавали таким канонам большое значение. Так возникли сложные системы правил для орденов, воплощенные в трудах Виньолы, Палладио и многих других.

Влияние этих недалёковидных и механических итальянских правил было велико в наше время. Внушительный свод архитектурных догм, содержащихся в литературе эпохи Возрождения на эту тему, был настолько широко признан авторитетным, что современное

искусство в значительной степени сформировалось под его влиянием. Так называемый палладианский стиль семнадцатого века был заимствован в основном из итальянских книг, а более поздние учения были настолько имплицитно основаны на трудах Виньолы и Палладио, что мало кому из архитекторов академического образования пришло в голову подвергнуть сомнению веру в то, что формулы этих авторов составляют единственно верную основу правильного дизайна. Тем не менее, тот факт, что эти правила произвольны и не соответствуют истинным принципам древнего искусства, иногда признавался. Так, в книге восемнадцатого века, посвященной в основном внедрению палладианских доктрин,^[178] встречаются следующие замечания: “Поскольку именно из работ древних архитекторов были выведены несколько орденов, те, кто изучал и обнаружил их различные характеры, затем пожелали установить из того же источника их пропорции.... Видя непревзойденную красоту в том, что они видели, они стремились построить на этом совершенстве определенные фиксированные и неизменные правила, соблюдая которые другие могли бы быть уверены в достижении того же совершенства.... Но когда они стали изучать больше этих работ, они обнаружили, что древние не ограничивались никакими подобными законами; и, следовательно, было невозможно построить такие правила на их работах.... Молодой студент приходит в замешательство, читая множество авторов по этому предмету. Среди множества лучших из них каждый передает то, что он считает наиболее верной и совершенной пропорцией, но у каждого она отличается. Все они основывали свои принципы на чем-то из античного, но, поскольку некоторые брали в одном и том же порядке одно произведение, а некоторые другое, эти пропорции чрезвычайно различались; ибо древние так различались в своих произведениях. Считается, что Палладио - лучший и величайший из этих авторов, поэтому мы представим его как общую и общепринятую пропорцию в каждом порядке; но после общего обзора нескольких останков, в которых сохранился этот порядок, мы добавим, какова средняя пропорция нескольких частей, рассчитав их все. Современные архитекторы слишком строго и скрупулезно следуют этим древним принципам; они не копируют друг друга так близко или подобострастно”.^[179] Такое признание разницы между правилами заказов теоретиков и самими древними заказами редко встречается в современной архитектурной литературе. Но средство, предлагаемое для избавления изучающего от путаницы, возникающей при чтении различных авторов, каждый из которых “передает то, что он считает наиболее верной и совершенной пропорцией”, на практике малоэффективно; поскольку средняя пропорция все равно навязывает фиксированное правило, а настоящий художник не работает по каким-либо правилам. Пропорции подлинного произведения искусства определяются чувством меры, которое подчиняется законам, слишком тонким, чтобы их можно было сформулировать, и которых не могут достичь никакие правила. Именно природное чувство меры, развитое наблюдением и упражнениями, больше, чем что-либо другое, делает его художником. Предписания могут служить в механических процессах, но не в производстве произведений искусства. Мы можем получить палладианский формализм по правилам, но никакой архитектуры жизненного характера. Система пропорций, которая может быть хороша в одном случае, не может быть хороша ни в каком другом, и поэтому “древние” так разнообразны в своих работах. То, что правила бесполезны для художника, хорошо заметил итальянский писатель Балдинуччи в своей книге о пропорциях человеческой фигуры,^[180] Он говорит по этому поводу: “Верно, что все эти пропорции, будь то в живописи или в скульптуре, должны быть скорректированы глазом, так что пропорции следует принимать всегда с его одобрения, невзирая на все установленные правила, поскольку таков обычай всех лучших художников, подтверждаемый достопамятным высказыванием великого Буонарроти о том, что мастеру необходимо иметь компас в глазу”.^[181]

В свете того, что мы видели, я думаю, должно показаться, что претензии, которые выдвигались в отношении архитектуры Возрождения как единственной архитектуры,

основанной на правильных принципах со времен классической античности, и как архитектуры, по сравнению с которой готическое искусство средневековья следует рассматривать как варварский продукт непросвещенной эпохи, необоснованны. Ошибочные представления итальянских писателей пятнадцатого и шестнадцатого веков (страдающих странным непониманием принципов классического искусства, с одной стороны, и незнанием истинной готики - с другой) были слишком сильно внедрены в наше время; и вера в то, что классическое искусство предлагает подходящие модели для современного использования, и что архитектура эпохи Возрождения воплощает классические принципы, была принята без тщательного изучения ее оснований. Несколько наиболее компетентных современных авторов, хотя и были в основном склонны в силу обычая благосклонно относиться к архитектуре эпохи Возрождения, иногда проявляли более справедливое понимание ее реального характера. Так, недавний итальянский писатель Мелани говорит:^[182] "Мы всегда восхищаемся прекрасными произведениями искусства эпохи Возрождения, потому что мы привыкли ценить добро везде, где оно есть; но когда мы думаем об абсурдности этого искусства и, что еще хуже, о последствиях, к которым оно привело, мы не можем не сожалеть о таком количестве плохо направленной энергии".

ПРИЛОЖЕНИЕ

СОСТОЯНИЕ КУПОЛА СОБОРА СВЯТОГО ПЕТРА. СОБОР ПЕТРА

Математики, описав купол и его опоры, делают следующее утверждение о состоянии, в котором они его нашли: [\[183\]](#) —

1. La base esteriore A del tamburo si vede piena di spaccature, molte delle quali corrono unite in sù per tutto il tamburo medesimo, e per tutto l'attico, fino a nascondersi in _nd_ sotto i piombi non ancora scoperti. Da dette spaccature si diramano continui peli, che infrangono una quantità grandissima di travertini.

2. Esse spaccature al fondo son piccolissime, e in sù van sempre crescendo. Piegano dagli arconi in giù verso i piloni.

3. Nel Corridore CB, che gira dentro tutta la base si vedono sul muro esteriore BE molte aperture, che parimente venendo in giù piegano verso i piloni.

4. Nello stesso muro esteriore pure dentro il corridore si vedono raddoppiate aperture orizzontali verso il fondo B, che nell'alzarsi il pavimento sopra gli arconi, si seppelliscono sotto al medesimo, vedendosi ivi più che altrove lo stesso pavimento separato dal muro esteriore; qual disunione è generale per tutto il corridore.

5. Dette aperture orizzontali passano tutta la grossezza BA del muro esteriore della base, come si vede nelle porte, che metton fuori, rialzandosi tutto il muro dalla parte interiore verso B, e rimanendo l'appoggio solamente verso A; anzi verso B tra una spaccatura orizzontale e l'altra in qualche luogo si levano colle mani senza sforzo considerabile i mattoni non più premuti.

6. Delle spaccature verticali se ne vede una sola nel muro interiore C.

7. La volta E del medesimo corridore è tutta spaccata in mezzo con una generale apertura, che gira attorno da per tutto.

8. Essa apertura passa tutta la grossezza EF della volta, vedendosi generalmente nel mattonato F sotto gli archetti de' contraforti, e per tutto attorno il ripiano, per cui si gira il tamburo; e perche vi pioveva giù nel corridore, detto mattonato fu rassettato non è un' anno.

9. Nel luogo di tal rassetto si vedono nuovi distacchi de' mattoni rimessi; anzi in qualche sito si vedono rotti i mattoni nuovi sopra l'apertura antica, e in qualche luogo di nuovo piove giù nel corridore.

10. I sedici contraforti FG si vadon rotti con moltissime aperture, che nel salire piegano in dentro; le medesime rompono per mezzo gran numero di travertini di essi contraforti e quelli del cornicione _m_.

11. Sopra l'archetto F sono assai più tenui, e nell'andare in sù crescono notabilmente.

12. Molte di queste aperture, si vede, che sono state stuccate, essendosi poi riaperte le stuccature, e dilatate, e molte altre vi sono, dove non vi è vestigio di stuccatura.

13. In due archetti verso la cima de' muri dritti F, che li sostengono, si vede la parte superiore venuta in fuori notabilmente, e in un di essi in modo particolare il muro FG distaccato nella cantonata più sensibilmente dal tamburo. Simil moto orizzontale di alcuna parte venuta un poco più in fuori, si vede anche nel muro esteriore A della base.

14. Gli architravi _r_ delle sedici finestre son rotti tutti a riserva di uno, o due, ma dove è intero l'architrave, è rotto uno stipite. In tutte poi son rotte le cornici sopra l'architrave, e i travertini de' muri sopra, e sotto le finestre, e a lato verso i contraforti hanno moltissime aperture, e peli, che li infrangono.

15. In uno stipite di finestra _a_ è degna di considerazione un'apertura verticale, che cominciando al basso nella faccia voltata all'altro stipite, piega un poco in dentro.

16. Tutte le scale a lumaca, per cui si sale dentro al tamburo, sono affatto dissetate, vedendosi rotti e distaccati gli scalini. In una di queste, per cui si sale ordinariamente ben rassettata, si vedono molti stangoni di ferro, e paletti, che reggono gli scalini rotti.

17. Entrando fra le due Cupole per il corridoretto K, si vedono delle aperture verticale negli spicchi fra' muri T de' costoloni, e si seppelliscono sotto K, dove le due Cupole son unite; le medesime anche rompono gli architravi e soglie delle porte e finestre. Lo spicchio che corrisponde sopra il pilone della Veronica, principalmente verso il mezzo delle scale T, è dissestato molto. Di tali aperture ci vien detto da chi le ha contate tutte con diligenza, trovarsene 37 nella Cupola esteriore, 39 nell'interiore.

18. Sotto il Cupolino nel corridoretto O si vedono rotte le faccie de' muri de' costoloni, seguitando per essi muri le spaccature orizzontali OP, dove più alte, dove più basse, e continuando in alcun luogo fra lo spicchio della Cupola esteriore e il muro del costolone.

19. Pure nella volticella di esso corridore si vedono delle aperture, che passano verso _u_ sotto gli archetti de' contraforti del Cupolino, e in alcune delle finestre del collo della Cupola si vedono rotti gli architravi, con degli altri movimenti nel muro interiore.

20. I medesimi contraforti in Q hanno molte aperture, che terminano verso il mezzo delle finestre.

21. Tutti i pilastri di dentro tra le finestre in R a mezza altezza in circa si vedono rotti, e alcuni in due luoghi orizzontalmente, restando con detta generale apertura tutto il Cupolino diviso orizzontalmente per mezzo.

22. Passando ora alla parte interiore della Cupola, in tutti i sedici spicchi si vedono de' peli, o delle aperture verso S nelle cornici tonde de' Serafini di mosaico e nelle bislunghe degli Angeli, molte delle quali aprono considerabilmente i mosaici stessi.

23. Nello spicchio sopra il pilone della Veronica si vede una grandissima apertura S_q_YZ. Essa passa sotto il cornicione Z nel fregio, dove è assai tenue; v'è sempre dilatandosi fino all'impostatura della Cupola in q, indi di nuovo si restringe morendo in cima sotto il Cupolino stesso. Sopra il pilone del Longino, che resta in faccia, vi è un'altra simile spaccatura assai sensibile, anche a guardarla giù dalla Chiesa. Sopra gli altri due piloni pure, benché alquanto minore è tale, che dalla Chiesa vi passa un vento assai gagliardo, e in varj altri spicchi pur sene vedono. Dette aperture dividono, e distaccano le figure de' mosaici, fino a farne cader qualche pezzo.

24. Gli architravi di quasi tutte le finestre in X sono rotti.

25. Ne' Pilastri del tamburo si vedono delle aperture orizzontali, in _b_, per cui s'aprono le commessure de' travertini de' quali sono incrostati.

26. Ne' mosaici sopra il cornicione Z si vedono alcuni leggieri peli orizzontali, benché non troppo sensibili.

27. I due arconi attorno al pilone della Veronica anno sulla cima in mezzo un leggier pelo, senza però che si discosti una parte dall'altra, o l'una scenda sotto l'altra; e sotto il cornicione tra l'arco de' SS. Simone e Giuda, e il pilone della Veronica scende un pelo, che muore assai prima di giungere all'arco. Detto pelo si vede dalla parte di fuori sopra la volta della Chiesa nel muro del tamburo inalzato sull'arco stesso, e parimente i peli de' due arconi nella parte superiore de' medesimi si riscontrano, ma tenuissimi.

28. In varj luoghi tanto di fuori, quanto fra le due Cupole si vedon rotti, o distaccati alcuni pezzi di marmo a coda di rondine messi in questi ultimi anni attroverso alle spaccature per vedere se la fabbrica faceva moto.

29. I paletti de' cerchi L che cingono la Cupola interiore, si vedono in alcuni luoghi rimossi dal sito verticale per più once.

30. Di fuori nell'ordin' Attico da _m_ fino ad _n_ si vedono in più siti delle aperture orizzontali nelle commessure de' travertini rialzati un tantino, e un simil moto si riscontra in alcuni stipiti delle finestre esteriori nel corridoretto K, che gira tra le due Cupole.

31. Questo è ciò, che abbiamo veduto cogli occhi nostri. Di più fatti esaminare i pilastri _b_ col piombino si è trovato, che sbilanciano in fuori, altri tre once, altri due e mezza, ed altri meno, e altrettanto in circa sbilanciano pur' in fuori i pilastri de' contraforti G, che stanno attaccati al tamburo. Ma de' pilastri esteriori de' medesimi contraforti alcuni sbilanciano un tantino in dentro, altri stanno a un di presso a piombo.

32. La gran spaccatura sopra il pilone della Veronica sul cornicioncino dell'Attico in _h_ è di quattro once, e vene sono due vicinissime, in cui essa diramasi di un'oncia e mezza fra tutte due. Quella in faccia sopra il Longino è di due once e mezza. Ivi le spaccature in giro sono in numero 27, e tanto grosse, che messe insieme si trovano di 22 once, e poco più sù di 24.

Развитие и характер готической архитектуры

ЧАРЛЬЗ ГЕРБЕРТ МУР

Второе издание, переписанное и увеличенное. С десятью фотопластинками и более чем 200 иллюстрациями в тексте

8vo. Ткань. 4,50 доллара нетто

Новое издание включает в себя большое количество свежего материала, собранного из первых рук на памятниках архитектуры. Было исследовано значительное количество раннеготических зданий огромной важности, до сих пор малоизвестных; и таким образом, много нового света было пролито на интересную тему развития ранней готики. Была вставлена новая глава об источниках готического искусства; остальные главы были переписаны и включено много нового. Таким образом, работа значительно улучшена как как изложение природы и характеров готического искусства, так и как сравнительная иллюстрация различных готических систем средневековья.

В текст будет включено множество новых иллюстраций и значительное количество полностраничных табличек, выполненных в наилучшей манере фотографического воспроизведения.

THE NATION отзывается о новом издании:

“Трактат, очевидно, был переделан от начала до конца, старый материал был сохранен лишь постольку, поскольку было установлено, что он полностью отвечает новым требованиям.

“Что касается иллюстраций, то они также были тщательно переработаны, и улучшение в этом отношении еще более поразительное, чем в тексте

“Те, кто счел ценным первое издание работы мистера Мура, сочтут еще более важным обладать вторым”.

“Мы приветствуем книгу мистера Мура с искренним удовлетворением ... как имеющую очень большое значение.... Книга, такая всеобъемлющая, такая компактная, с таким ясным изложением и такая интересная в трактовке своего великого предмета, хорошо подходит не только для расширения общих знаний о готической архитектуре, но и для того, чтобы стать учебником для специальных студентов ”. -Новости АМЕРИКАНСКОГО АРХИТЕКТОРА И СТРОИТЕЛЬСТВА.

“Это, без сомнения, самая примечательная работа по архитектуре, когда-либо написанная в Америке, а также одним из ведущих авторов литературы по этому предмету, которая когда-либо появлялась в любой стране

“Книга мистера Мура делает честь американской науке и исследованиям и заслуживает самого широкого распространения среди читателей, которым хоть сколько—нибудь интересно то, что ему удастся превратить в интереснейшую тему”. -BOSTON DAILY ADVERTISER.

“Хотя наиболее благодарных читателей этой книги можно найти среди студентов, изучающих архитектуру, ни один читатель со вкусом или культурой не найдет ее страницы без интереса”. —THE TRANSCRIPT, БОСТОН.

“Очень умное и достаточно доходчивое обсуждение фундаментальных принципов ... отличается ясной, логической точностью изложения, смелостью и нередко оригинальностью дедукции, чего нельзя найти в работах европейских ученых... достаточно доходчиво, чтобы похвалить себя даже читателям, незнакомым с технической стороной предмета. Для таких читателей также упорядоченное развитие аргументации, частые наглядные иллюстрации ... и, прежде всего, исчерпывающий указатель не могут не послужить одновременно приглашением вступить в очаровательную область изучения и стимулом оставаться до тех пор, пока не будут сказаны последние слова ”. —THE ATLANTIC MONTHLY.

КОМПАНИЯ MACMILLAN
Пятая авеню, 64-66, Нью-Йорк

Европейская архитектура

ИСТОРИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ

АВТОР: РАССЕЛ СТЕРДЖИС, А.М., доктор философии, F.A.I.A.

Президент Федерации изящных искусств Нью-Йорка; постпрезидент Архитектурной лиги Нью-Йорка; вице-президент Национального общества скульптуры; и т.д.

=8vo. Иллюстрировано. \$4.00=

ПЕРСПЕКТИВЫ

“Ни один американец не обладает большей квалификацией для внесения вклада в архитектурную литературу, чем мистер Рассел Стерджис”.

ОБЗОР АРХИТЕКТОРОВ И СТРОИТЕЛЕЙ

“Мистер Стерджис точно сообщает своим читателям, в чем цель его книги, и не вызывает ожиданий, которые не были бы полностью реализованы.... Это не может быть слишком широко известно или слишком тщательно изучено.... Ничто из того, что мистер Стерджис может сказать на тему архитектуры, не может не быть интересным и поучительным.... Не будет преувеличением сказать, что эта единственная работа является лучшим введением в серьезное исследование европейской архитектуры, когда-либо опубликованное”.

НЕЗАВИСИМЫЙ

“В книге мистера Стерджиса “Европейская архитектура” редкостно хороший вкус, простая истина и обширные знания сочетаются, чтобы удовлетворить глаз и разум”.

КОМПАНИЯ MACMILLAN

Пятая авеню, 64-66, Нью-Йорк

СЛОВАРЬ АРХИТЕКТУРЫ И ЗАСТРОЙКИ

Биографический, исторический и описательный

Автор: РАССЕЛ СТЕРДЖИС, А.М., доктор философии

Член Американского института архитекторов

**И многие архитекторы, художники, инженеры и другие писатели-эксперты,
американские и зарубежные**

В ТРЕХ ТОМАХ ОБЪЕМОМ ОКТАВО — ПРОДАЕТСЯ ТОЛЬКО ПО ПОДПИСКЕ

*Ткань, 18,00 долларов нетто за комплект, половина марокко, 30,00 долларов нетто за
комплект*

_ КОММЕНТАРИИ ПРЕССЫ _

“Амбициозная по масштабам и обширная по объему, настоящая работа претендует на широкое признание как среди широкой, так и технической общественности. Это практически единственная значительная попытка удовлетворить растущий спрос на сборник, который должен быть одновременно удобным по форме и полным по содержанию. Очевидно, что целью его составителей было найти среднее между тем, что популярно, и тем, что предназначено для специалиста, и в этом они проявили проницательность. Отредактированная под непосредственным руководством мистера Рассела Стерджиса, который внес значительный вклад в публикацию материала, эта работа привлекла к услугам около шестидесяти действующих авторитетов”. —КРИТИК.

“Мистер Рассел Стерджис является редактором этого важного труда и пользовался сотрудничеством таких людей, как доктор Кливленд Эббе, Эдвард Аткинсон, Э. Х. Блашфилд, Генри Ван Брант ... и других, каждый из которых является выдающимся специалистом в какой-либо области знаний, что делает его помощь ценной. Несколько примечательно, что на английском языке нет другого словаря архитектуры, за исключением труда в восьми томах, который, как говорят, был начат около 1850 года и завершен всего десять лет назад. Таким образом, есть место для современной, научной и достаточно полной работы этого класса.

“Настоящий том, первый из трех предложенных, охватывает буквы от А до Е включительно. Он всеобъемлющий, краткий, хотя и достаточно полный, нетехнический и простой в использовании. Желательная грань между слишком скрупулезной лаконичностью и слишком подробной проработкой определения или описания обычно проводится с большим успехом. Без колебаний можно выделить место для желательных комментариев, как, например, в разделе ‘Конструктор’, но на протяжении всей работы соблюдалась краткость, а перекрестные ссылки облегчают ее использование. Заголовки набраны крупным шрифтом и сразу бросаются в глаза. Иллюстраций, многочисленных и уместных, некоторые размером в целую страницу, предостаточно, и в целом работа удовлетворит реальную и важную общественную потребность”. —КОНГРЕГАЦИОНАЛИСТ.

“Благодаря мистеру Расселу Стерджису и группе компетентных помощников, теперь у нас есть “Словарь архитектуры и строительства: биографический, исторический и описательный”, гораздо более ценный труд, чем можно было надеяться.... В этой работе сразу бросается в глаза несколько вещей — краткость и ясность ее статей и определений; необычайный диапазон ее сюжетов, от арки Септимия Севера до современных

многоквартирных домов и доходных домов, от собора Святого Павла в Лондоне и дворца дождей в Венеции до хлева для сена, подобного тому, что можно найти в сельской Англии, и крестьянской хижины в Малой Азии; красота иллюстраций, и особенно та готовность, с которой они разъясняют прилагаемые определения и описания; и продуманная система перекрестных ссылок, с помощью которых можно взглянуть на статью. на любом этапе изучения данной темы сразу же указывается путь к описанию других связанных терминов и их использования.

“Возможно, совершенно современный дух, который доминирует и вдохновляет все произведение, является чертой, которая сильнее всего отличает эту книгу от работ на других языках, к которым до сих пор волей-неволей обращался искатель определений. Авторы этих статей - ученые люди, но они нечто большее, чем просто ученые. Они не живут прошлым; они выполняют свою работу в современном мире, и их точка зрения и их тон представляют собой наиболее удовлетворительное и практичное сочетание культуры с признанием потребностей среднего американца. Важной особенностью этой работы станет серия статей о типичной архитектуре разных стран. Некоторые из них в настоящем томе посвящены архитектуре Австралии, Дании и Англии, в то время как, судя по перекрестным ссылкам, статья в последнем томе, посвященная архитектуре Соединенных Штатов, будет амбициозной, тщательно продуманной и всеобъемлющей. Связь этой работы с современным строительством показана в двух длинных статьях о "Многоквартирном доме" и "Электроприборах". К современным зданиям относятся так же серьезно, как к древним памятникам, описанным и изображенным Виоле-ле-Дюком.... Теперь, когда он появился, этот словарь, многие статьи которого простираются до размеров энциклопедий, становится незаменимым в своей области”. —BOSTON HERALD.

КОМПАНИЯ "МАКМИЛЛАН", Пятая авеню, 64-66, Нью-Йорк

СНОСКИ:

[1] _Cronica di Giovanni Villani_, bk. 6, chap. 69.

[2] Ср. Введение к книге Виллари "Никколо Макиавелли и его время", Лондон, 1878.

[3] Cf. Montalembert, _Les Moines d'Occident_, vol. 2, p. 488 _et seq._

[4] Ср. мое "Развитие и характер готической архитектуры", стр. 304-306.

[5] Здесь имеется в виду готика северной Франции двенадцатого и начала тринадцатого веков, единственное настоящее готическое искусство.

[6] The Viscount Delaborde, in his book _La Gravure en Italie avant Marc-Antoine_, Paris, 1883, p. 32, remarks on this with admirable discrimination as follows: "Certes, sous le pinceau de Botticelli, de pareils sujets [subjects drawn from Classical Mythology] gardent un caractère d'élégance tendre et de mélancolie presque analogue à la physionomie des scènes où figurent l'Enfant-Dieu et la Madone. Il y a loin de cette manière d'interpréter la Fable aux panégyriques violemment ou galamment licencieux que les hôtes les plus mal famés de l'Olympe obtiendront dans les siècles suivants; il y a loin des gracieuses inventions de Botticelli aux _lascivie_ brutales de Jules Romain et d'Augustin Carrache ou aux gamineries mythologiques de Boucher et de ses pareils, et l'on a quelque peine aujourd'hui, en face d'aussi chastes tableaux, à comprendre la véhémence des reproches fulminés jadis par Savonarole."

[7] Высокие купола арабской архитектуры во многих случаях построены из дерева и штукатурки. При каменной кладке они, я полагаю, либо утяжелены внутри того места, куда падают выступы, либо связаны цепями.

[8] Я не рассматривал пизанский купол внимательно на месте, но я предполагаю, что он связан цепью, как, как мы знаем, было принято в более позднее время. Ср. Фонтана, т. 2, с. 363.

[9] Не может быть никаких сомнений в том, что купол, представленный на этой фреске, воплощает оригинальный проект Арнольфо, хотя это и подвергалось сомнению. Ср. Гуасти, *„Санта Мария дель Фьоре“* и др., Флоренция, 1887, стр. lx-lxi.

[10] Это необходимо уточнить. Поскольку толчки купола непрерывны, логически требуется непрерывная опора, как в Пантеоне, но интервалы между упирающимися элементами настолько малы, что сопротивление практически непрерывное.

[11] Под его архитектурным характером я подразумеваю его характер как произведения искусства. Под термином “архитектура” мы, собственно, подразумеваем не просто строительство, а изобразительное искусство красивого строительства.

[12] Это было основано на утверждениях Вазари, который утверждает, что целью Брунеллески было “возродить к свету хорошую [т.е. древнеримскую] манеру в архитектуре”, и что он “размышлял о трудностях”, связанных со строительством Пантеона. Cf. *„Le Opere di Giorgio Vasari“*, Milanese edition, Florence, 1880, vol. 2, p. 337.

[13] Говорят, что копия этого документа некоторое время хранилась в архивах Совета по строительству, но, похоже, впоследствии она исчезла. Однако его приводят несколько авторов, в том числе Вазари и Гуасти. Между расшифровками этих двух авторов есть небольшие различия в формулировках и измерениях. Изображение Гуасти наиболее понятно и, по-видимому, лучше всего согласуется с памятником. It reads as follows: “In prima: la cupola, dallo lato di dentro lunga a misura di quinto acuto, negli angoli sia grossa nella mossa da piè braccia $3\frac{3}{4}$, e piramidalmente si muri; sicchè nella fine, congiunta con l’occhio di sopra, che ha a essere fondamento e basa della lanterna, rimanga grossa braccia $2\frac{1}{2}$. Facciasi un’altra cupola di fuori sopra questa, per conservarla dallo umido, e perchè la torni più magnifica e gonfiata; e sia grossa nella sua mossa da piè braccia $1\frac{1}{4}$, e piramidalmente segua, che insino all’occhio rimanga braccia $\frac{2}{3}$.”

“El vano che rimarrà da l’una cupola all’altra, sia da piè braccia 2: nel quale vano si metta le scale per potere cercare tutto tra l’una cupola e l’altra; e finisca ’l detto vano a l’occhio di sopra braccia $2\frac{1}{3}$.”

“Sieno fatti ventiquattro sproni, che otto ne sieno negli angoli e sedici nelle faccie: ciascuno sprone negli angoli grosso dappiè braccia sette. Dalla parte di dentro, e di fuori, nel mezzo di detti angoli, in ciascuna faccia, sia due sproni; ciascuno grosso dappiè braccia quattro; e lunghe insieme le dette due volte, piramidalmente murate insieme insino alla sommità dell’occhio inchiuso dalla lanterna, per iguale proporzione.

“I detti ventiquattro sproni con le dette cupole sieno cinti intorno di sei cerchi di forti macigni, e lunghi, e bene sprangati di ferro stagnato; e di sopra a detti macigni, catene di ferro che cingano d’intorno la detta volta, co’ loro sproni. Hassi a murare di sodo, nel principio braccia $5\frac{1}{4}$ per altezza; e poi seguano gli sproni, e dividansi le volte.

“El primo e secondo cerchio, alto braccia 2; e ’l terzo e quarto, alto braccia $1\frac{1}{3}$; e ’l quinto e sesto cerchio, alto braccia 1: ma ’l primo circhio dappiè sia, oltre a ciò, afforzato con macigni lunghi per lo traverso, si che l’una volta e l’altra della cupola si posi in su detti macigni.

“E nell’altezza d’ogni braccia 12, o circa, delle dette volte, sieno volticciuole a botte tra l’uno sprone e l’altro, per andito alla detta cupola; e sotto le dette volticciuole, tra l’uno sprone e l’altro, sieno catene di quercia grosse, che leghino i detti sproni e cingano la volta dentro; e in su detti quercie una catena di ferro.

“Gli sproni murati tutti di pietra di macigno e pietra forte, e le facce della cupola tutte di pietra forte, legate con sprone insino all’altezza di braccia 24: e da indi in su si muri di mattoni o di spugna, secondo che si delibererà per chi allora l’avrà a fare, più leggieri che pietra.

“... Murinsi la cupola nel modo di sopra, senz’ alcuna armadura, massime insino a braccia 30; ma da indi in su, in quel modo che sarà consigliato e deliberato per quei maestri che l’avranno a murare: perchè nel murare la pratica insegna quello che si ha da seguire.” —Guasti, *„La Cupola di Santa Maria del Fiore“*, Florence, 1857, pp. 28–30.

[14] Дурм, "Дом Куппеля во Флоренце" и др., Берлин, 1887 г., лист 1, дает замечательную иллюстрацию внутренней системы этого замечательного купола и показывает кладку прочного основания с его зажимами и цепями, как описано в документе, цитируемом Гуасти (примечание, стр. 18).

[15] Эта идея находит выражение в последней работе, которую я видел на эту тему: "Купель куполов Санта-Мария-дель-Фьоре во Флоренции". Von Paul Wenz, Berlin, 1901, p. 52; also in Durm, *Die Baukunst der Renaissance in Italien*, p. 406.

[16] Полный отчет о проведенных обсуждениях, а также о многом другом важном, связанном со строительством этого купола, см. в книге профессора К. Э. Нортон "Здание церкви в средние века", Нью-Йорк, Harper & Brothers, 1880.

[17] Но, хотя Брунеллески, по-видимому, обладал большими природными конструктивными способностями, у него не было хорошей подготовки или опыта в строительстве. Такая тренировка научила бы его, что ни при каких обстоятельствах нельзя сбрасывать свод со стены, и он должен был усвоить это из своего изучения древнеримских памятников.

[18] Нелли, *Discorsi di Architettura*, Флоренция, 1753, стр. 74, воспроизводит старый рисунок, который призван показать форму строительных лесов, которые использовал Брунеллески. This drawing bears the following inscription: "Questa Dimostrazione è di Filippo Brunelleschi Architetto fatta per e Ponti della Cupola di S. M^{ra}. del Fiore di Firenze nell'Anno M.CCCCXIX e fu quella che mostrò quando fu lasciato in libertà di dover esser solo nell'operazione di d.^a cupola senza il Ghiberti suo compagno non avendola voluta dar fuori prima di non essere libero Architetto di d.^a Opera; come sentiranno nella sua Vita scritta da Diversi." Брунеллески в своем отчете о своих намерениях перед Комиссией по строительству (примечание, стр. 19) не стал объяснять свою схему строительства лесов. Он просто сказал, что свод должен быть поднят без центрирования на высоту 30 браччей и от этого уровня вверх, в порядке, который должен быть рекомендован теми, кто затем может руководить работами.

[19] In his explanation of his scheme before the Board of Works, as given by Vasari, Brunelleschi begins as follows: "Considerato le difficoltà di questa fabbrica, magnifici Signori Operaj, trovo che non si può per nessun modo volgerla tonda perfetta, atteso che sarebbe tanto grande il piano di sopra, dove va la lanterna, che mettendovi peso rovinerebbe presto." *Op. cit.*, vol. 2, p. 347.

[20] Можно подумать, что это осудило бы использование металлических зажимов в каменной кладке, таких, какие были вставлены в стены Парфенона, или деревянных шпал, которые в некоторых случаях использовались в частях готических зданий. Но существует большая разница между таким использованием зажимов и стяжек и скрепляющими цепями великих куполов эпохи Возрождения. В греческих и готических работах формы каменной кладки обеспечивают устойчивость независимо от зажимов и стяжек. Они были установлены либо для защиты от необычных опасностей, таких как землетрясения, либо для временной защиты от разрушения во время выполнения работ, до того, как взаимодействие частей системы было полностью установлено; но купол без опоры нарушает постоянные условия стабильности.

[21] *Discrizione e Studj dell'Insigne Fabbrica di S. Maria del Fiore*, Florence, 1733, p. xxi.

[22] *Memorie degli Architetto* и др., Флоренция, 1785, т. 1, с. 190.

[23] Фонтана, Нелли, Чеккини и другие.

[24] Эти разрывы впервые были замечены в 1693 году (Нелли, *op. cit.*, стр. 13), и тогда архитектор Карло Фонтана посоветовал добавить новую железную цепь. Нелли, однако, утверждал, что трещины возникли не из-за толчка, а из-за небольшой прогибаемости фундамента, и настаивал на том, чтобы не добавлять цепь, а забросить в свод кусок мрамора поперек отверстия, чтобы любое дальнейшее движение можно было обнаружить по разбиению этого мрамора. В течение трех лет больше не было замечено никаких признаков нарушения, но небольшое землетрясение в 1697 году разрушило часть каменной кладки внешней поверхности купола напротив трещины, поперек которой был уложен мрамор. Однако, по-видимому, был сделан вывод, что по-прежнему не было никакой опасности от толчка, и новая цепь не была вставлена. Чеккини ("Подробное описание состояния большого купола Кафедрального собора Флоренции", опубликованное вместе с книгой Нелли "Дискорси" и др., стр. 82) говорит о нескольких трещинах как во внутренней, так и во внешней оболочках свода, а также в опорных опорах, доходящих даже до земли. Но он согласен с Нелли в том, что она приписывает это движениям фундамента, из чего делает вывод, что дальнейшей опасности ожидать не следует, и утверждает, что сооружение полностью безопасно.

[25] Cf. Nelli, *op. cit.*, p. 73.

[26] Толчки полусферического купола в некоторой степени ограничиваются связыванием его непрерывных рядов каменной кладки при сжатии, но, как показал опыт, этого недостаточно для обеспечения безопасности; а в многоугольном куполе, таком как у Брунеллески, такой силы связывания нет, потому что нет непрерывных кругов каменной кладки.

[27] Термин "византийский" часто широко применяется к зданиям, в которых только декоративные детали имеют византийский характер. Но основной и отличительной структурной особенностью византийской архитектуры является купол на пацци. Византийские черты Пацци связаны с другими, заимствованными из других систем, но они очень разные. Центральный свод, хотя и готической формы, опирается на маятники, а настоящий купол на маятниках, как мы видели, находится в святилище и притворе.

[28] Антаблемент, однако, находится под сводами в некоторых провинциальных римских зданиях, например, в Пантеоне Баальбека, где он образует настенный карниз, из которого вытекают своды. Но это, хотя и не подлежит защите, менее спорно, чем ренессансная схема антаблемента, проходящего через архивольты.

[29] Как в арке апсиды Святого Павла за стеной в Риме и в баптистерии Флоренции.

[30] Характер этих деталей будет обсуждаться в главе о резном орнаменте эпохи Возрождения.

[31] Ср. Вазари, "Опера", т. 2, стр. 368 и далее, и сноску Миланези, стр. 370.

[32] _Оп. cit._, т. 1, с. 200.

[33] _Оп. cit._, т. 2, с. 541.

[34] _Оп. cit._, т. 1, с. 201.

[35] _Оп. cit._, т. 1, с. 201.

[36] Вазари, _op. cit._, т. 4, с. 152, и Милиция, т. 1, с. 214.

[37] Рисунки 21 и 22 взяты из Серлио, "Архитектура", книга 3, Венеция, 1560, стр. 25 и 40.

[38] _Оп. cit._, т. 7, с. 163.

[39] Серлио, архитектор (младший современник Браманте), _op. cit._, стр. 33, сообщает нам, что Браманте после своей смерти не оставил совершенной модели всего здания, и что несколько гениальных людей пытались воплотить проект в жизнь, среди которых были Рафаэль и Перуцци, планы которых он воспроизводит. Тот, который приписывают Рафаэлю, имеет длинный неф, в то время как тот, который, как говорят, принадлежит перу Перуцци, имеет форму греческого креста с круглыми апсидами и квадратной башней в каждом внешнем углу. Весь вопрос о схеме Браманте и последовательных преобразованиях, которым был подвергнут проект здания перед его окончательным завершением, полностью обсуждается в работе барона Х. фон Геймюллера "Путь святого Петра в Риме", Вена и Париж, 1875-1880.

[40] _Op. cit._, bk. 3, стр. 37.

[41] Серлио не указывает, на каком авторитете основана эта иллюстрация, но, похоже, нет причин сомневаться в ее правильности. Его подлинность обсуждается бароном фон Геймюллером (_op. cit._, стр. 240 _ и далее_), который признает его подлинным.

[42] Изменения, которые вносились в разное время с момента первоначального завершения этого интерьера, здесь не имеют значения. Во времена Браманте аранжировка была практически такой же, как и сейчас.

[43] Некоторые авторы предположили (ср. Миддлтон, "Древний Рим", Эдинбург, 1885, стр. 338-339), что купол Пантеона полностью бетонный и без выступов. У нас нет возможности узнать его точный внутренний характер, но есть основания полагать, что он имеет своего рода встроенный каркас из ребер и арок, промежутки между которыми заполнены бетоном. Но если бы он был полностью бетонным, как утверждает Миддлтон, он был бы небезопасен без упора; ибо, даже предположив, что бетонный свод может быть полностью свободен от упоров в состоянии целостности, всегда существует вероятность разрывов, возникающих из-за неравномерной осадки, что может сразу же вызвать мощные толчки. Как бы то ни было, факт остается фактом: строители Пантеона позаботились о том, чтобы укрепить его огромными опорами, которые, по-видимому, показывают, что они не считали его свободным от упоров.

[44] Модель Микеланджело, выполненная в большом масштабе и проработанная до мельчайших деталей, хранится в апартаментах собора Святого Петра.

[45] Замечание Микеланджело, цитируемое Фонтана ("Император Ватиканский", т. 2, стр. 315): "Имитация античного Пантеона и современной церкви Санта-Мария-дель-Фьоре, соответствие и различия уно и альтро", показывает, что он считал недостатком низкую высоту купола Пантеона, которая с точки зрения конструкции является его основным достоинством, и что то, что он предложил исправить в куполе Флоренции, - это его восьмиугольная форма, которая необходима для его особой конструкции. система.

[46] Согласованным внешним видом для такого свода, конечно, не был бы цельный барабан, хотя внутри барабана мог бы быть заключен совершенно готический круглый свод. Последовательная внешняя форма потребовала бы выступающих контрфорсов против линий выступа, и промежутки между этими контрфорсами были бы открытыми, как в готической апсиде.

[47] Внешний вид этого хранилища показан в моем "Развитии и характере готической архитектуры", 2d-издание. Нью-Йорк и Лондон. The Macmillan Co., 1900, стр. 287.

[48] Ср. мое "Развитие и характер готической архитектуры", стр. 70 и далее.

[49] Башенки, построенные на опорных опорах интерьера, придают внешней стороне барабана вид массивного фонаря.

[50] Cf. Poleni, *Memorie Istoriche delle Gran Cupola del Tempio Vaticano, e de' Danni di essa, e de' Ristoramenti loro* (Padua, 1768), p. 29.

[51] Милиция, *op. cit.*, том 2, стр. 325.

[52] *Parere di tre Mathematici sopra i danni che si sono trovati nella cupola di S. Pietro sul fine dell'Anno MDCCXLII. Dato per Ordine di nostro Signore Papa Benedetto XIV*, Rome, 1742.

[53] См. Приложение.

[54] "Cominciato forse poco dopo terminata la fabrica." *Op. cit.*, p. 13.

[55] *Ibid.*, стр. 14.

[56] *Ibid.*, стр. 15.

[57] *Ibid.*, стр. 19.

[58] *Op. cit.*, т. 2, с. 327-328.

[59] Верно, что трещины в правильно построенном своде не обязательно вызывают тревогу. Любой свод может треснуть из-за неравномерной установки опор. Готические своды иногда слегка разрушаются таким образом, но им это не угрожает, потому что они надежно укреплены. Но трещины в куполе без опор могут быть признаком надвигающегося обрушения.

[60] *Ibid.*, стр. 328-329.

[61] *Ibid.*, стр. 388.

[62] *Op. cit.*, стр. 399.

[63] Основная работа непосредственных преемников Браманте над самой тканью, по-видимому, заключалась в укреплении больших опор, которые, по-видимому, были построены слишком поспешно и на ненадежном фундаменте. Полени рассказывает, что для укрепления этих фундаментов под ними были вырыты колодцы и заполнены прочной каменной кладкой, а между этими затонувшими опорами были установлены арки, укрепляющие целое. *Op. cit.*, стр. 19.

[64] *Ibid.*, стр. 19.

[65] Я называю конец святилища "ист-энд" в соответствии с терминологией обычной ориентации. Собор Святого Петра, как хорошо известно, не соответствует общему правилу, которое господствовало с пятого века.

[66] Строительство этих хранилищ, возможно, было начато кем-то из его предшественников. Невозможно понять, насколько далеко они на самом деле продвинулись к зданию.

[67] Колоссальный орден Храма Солнца в Баальбеке настолько уникален по масштабам и настолько малоизвестен, что это не влияет на наши общие представления о размерах большого классического ордена.

[68] Как это на самом деле происходит в западной части нефа, построенного Мадерной.

[69] _Le Vite_, etc., vol. 7, p. 249.

[70] _Il Tempio Vaticano e sua Origine_, etc. Discritto dal Cav. Карло Фонтана, Рим, 1694, том 2, стр. 406.

[71] Letarouilly, _Edifices de Rome Moderne_, Paris, 1860, p. 350.

[72] Милиция, _op. cit._, том 1, стр. 144, утверждает, что это автор Браманте.

[73] Ср. Фонтана, оп. cit. по, т. 2, с. 363.

[74] Вк. 3, стр. 54.

[75] _Оп. cit._, т. 2, с. 240.

[76] _Оп. cit._, т. 2, с. 239.

[77] _Memorie_ и др., т. 2, с. 36.

[78] _I Cinque Ordini d'Architettura._

[79] _Op. cit._, табличка 32.

[80] Коран. 1, глава 1.

[81] _Оп. cit._, т. 2, с. 30.

[82] Рисунки находятся в приложении к изданию 1617 года, листы 7 и 8.

[83] Недавние исследования, результаты которых изложены синьором Бельтрами (_Il Pantheon_, Лука Бельтрами, Милан, 1898), показали, что существующий портик датируется более поздним временем, чем ротонда или прямоугольный фасад, на фоне которого он установлен.

[84] "A l'intérieur, pourtourné de pilastres également Corinthiens, deux parties de l'entablement qui n'ont pas leur raison d'être sous une voûte, c'est-à-dire la frise et la corniche, par un raffinement peu habituel aux Italiens, ont été supprimées." _L'Architecture de la Renaissance_, par Leon Palustre, Paris, Quantin, p. 72.

[85] _Quattro libri dell'Architettura di Andrea Palladio_, Venice, 1581.

[86] _Le Vite_ и др., т. 2, с. 432-433.

[87] _Оп. cit._, т. 4, с. 444.

[88] _Оп. cit._, т. 2, с. 537.

[89] Я полагаю, что в этом я прав. Фотографии, кажется, ясно показывают это, но я не проверял этот момент на самих памятниках.

[90] _Оп. cit. по., т. 1, с. 240.

[91] _Le Vite_, etc., vol. 2, p. 433.

[92] Ср. стр. 144.

[93] Однако эти декоративные элементы обычно выполняют в готическом искусстве некоторую реальную структурную функцию.

[94] _Op. cit._, bk. 3, стр. 53.

[95] _Milizia_, vol. 1, p. 346.

[96] *Milizia*, vol. 1, pp. 346–347.

[97] *Ibid.*, стр. 351.

[98] “Sansovino lo sciolse con allungar il fregio quanto bastasse per supplire al difetto di quella porzione di metopa: ed il problema, e 'l ripiego sono un'inezia.”

[99] *Memorie* и др., т. 2, с. 34.

[100] *I Quattro Libri dell' Architettura*, bk. 3, p. 41.

[101] “Non dubito che questa fabrica non possa esser comparata à gli edifici antichi e annoverata tra le maggiori, e le più belle fabbriche che siano state fatte da gli antichi in quà, sì per la grandezza, e per gli ornamenti suoi, come anco per la materia, che è tutta di pietra viva durissima, e sono state tutte le pietre commesse e legate insieme con somma diligenza.” *Op. cit.*, bk. 3, p. 41.

[102] Они были грамматическими не в смысле правильного использования классических порядков — этого, как мы видели, они не делали, — а в смысле расположения своих архитектурных деталей такими, какими они были, на основе грамматического порядка.

[103] Сэр Уильям Чемберс в своем “Трактате о декоративной части гражданской архитектуры”, Лондон, 1791, стр. 121, ссылаясь на эту форму открытия, говорит: “Это изобретение Скамоцци”.

[104] Cf. Casati, *I Capi d'Arte di Bramante da Urbino nel Milanese*, Milan, 1870, p. 24 *et seq.* О том, что проект Сан-Сатиро был разработан Браманте, Касати свидетельствует документ, напечатанный в 1500 году заместителями церкви, в котором говорится: “ ... *Come vi si diede principio dopo l'anno 1470 con disegno del celebre Bramante.*” И он находит дальнейшее подтверждение авторства Браманте в комментарии к Витрувию Чезаре Чезариано, напечатанном в Комо в 1521 году, где этот автор утверждает, что церковь и ризница Сан-Сатиро были спроектированы его наставником Донато Урбинским по имени Браманте.

[105] Выступающие ребра лепнины поднимаются по углам купола ризницы, как и в сводах апсид Тоди.

[106] Cf. Casati, *op. cit.*, p. 44.

[107] Ср., стр. 134, окно, которое иногда называют окном Скамоцци.

[108] *Op. cit.*, т. 2, с. 434.

[109] Melani, *Architettura Italiana*, vol. 2, p. 154.

[110] Ср. *Architettura Italiana*, Альфредо Мелани, Милан, 1887, т. 2, стр. 157.

[111] Монета Метапонта.

[112] Витрувий, bk. 7, глава 5, с неодобрением относится к безвкусным и бессмысленным чудовищам, воплощенным в декоративном искусстве его времени, и остатки римских рельефов предлагают множество примеров такого дизайна.

[113] Теория, касающаяся использования искусственных элементов в архитектурных украшениях, разработанная Рескином в его хорошо известной главе, озаглавленной “Лампа красоты”, в “Семи светильниках архитектуры”, я полагаю, в принципе абсолютно верна, хотя автор произволен в некоторых своих выводах и чрезмерно категоричен в некоторых своих утверждениях.

[114] Самые авторитетные французские авторы вводят в заблуждение, утверждая, что французские архитекторы эпохи Возрождения не совершали радикальных отступлений от своих лучших строительных традиций. Thus Viollet le Duc (*Dict.*, vol. 3, *s. v.* *Château*, p. 174) says of these architects, “Toujours fidèles a leurs anciens principes, ils ne sacrifièrent pas la raison et le bon sens.” Но, утверждая это, те же самые авторы иногда делают признания, которые настолько существенно уточняют утверждение, что лишают его истинности; так, тот же автор, отмечая изменения, произошедшие в характере замка, добавляет (стр. 185): “Наши созвучия - это предварительная стадия абсурда; может быть, французское возрождение существует, как сын дебюта, литературы, наук и искусств, племени размышлений”.

[115] Мартин, *ист. de France*, vol. 7, pp. 378–382.

[116] Cf. Viollet le Duc, *s. v.* *Château*, p. 190.

[117] Я использую термин Уиллиса “непрерывный обман” для обозначения обмана, при котором косяки переходят в арку без вставки заглавной буквы и без изменения профиля.

[118] Табличка Дю Серсо (*Les Plus Excellents Bastiments de France*, том 2, лист 4), как и большинство других его табличек, неправильно придала полукруглую форму проемам этого фасада.

[119] “Главный архитектор” и др., Париж, 1568.

[120] По словам Палуэстра, “Архитектура Возрождения”, стр. 176, это было “подражание храму Юпитера”.

[121] Эти нижние арки скрыты от посторонних взглядов стеной подвала на внешних фасадах.

[122] Adolphe Berty, *Les Grands Architectes Français de la Renaissance*, Paris, 1860, p. 70.

[123] Milizia, *Memorie*, vol. 1, p. 404.

[124] Берти, *оп. cit.*, стр. 71.

[125] *Les Plus Excellents Bastiments de France*, plate 69.

[126] Строки этого стихотворения, относящиеся к Леско, процитированы М. Берти в *оп. cit.*, стр. 66-68.

[127] *Regole Generale di Architettura di Sebastiano Serlio*.

[128] *Оп. cit.*, таблица 2.

[129] Viollet le Duc, in his *Entretiens sur l'Architecture*, p. 362, says, “Philibert De l'Orme était peut-être l'artiste dont le goût était le plus sûr, le sentiment le plus vrai, les principes les plus sévères.” Эта оценка кажется мне на редкость близорукой, но она соответствует художественной ограниченности ее одаренного автора, чьи выдающиеся способности, я думаю, не включали в себя тончайшего художественного суждения. Собственных архитектурных проектов Виолле ле Дюка, проиллюстрированных в *Entretiens*, достаточно, чтобы показать это. A truer estimate is given by M. Berty, in his *Life of De l'Orme*, as follows: “Ayant absolument rompu avec la tradition Gothique, toujours plein du souvenir des monuments romains qu'il avait étudiés en Italie, et qui constituaient pour lui la vraie architecture, De l'Orme, visant sans cesse à la majesté, n'atteignit souvent que la lourdeur. D'un autre côté, trop préoccupé de la recherche d'une beauté rationnelle qu'il demandait plutôt au calcul qu'au sentiment, procédé pernicieux qui égare à coup sûr, il ne peut éviter les bizarreries et même les gaucheries dans ses conceptions.... C'est sur le terrain de la science qu'il a vraiment dominé tous ses rivaux, en acquérant des droits incontestables à la reconnaissance de la postérité.” (*Les Grands Architectes Français*, etc., p. 36.) Виоле ле Дюк мог лучше всего оценить научные способности Де л'Орма, поскольку его собственный гений был скорее научным, чем художественным.

[130] *Le Premier Tome de l'Architecture*, etc., Paris, 1567.

[131] *Оп. cit.*, стр. 156.

[132] Тюильри был спроектирован Де л'Ормом для Екатерины Медичи.

[133] *Оп. cit.*, перед стр. 240.

[134] Предполагая, что Де л'Орм родился в 1515 году. Ср. Берти, *оп. cit.*, стр. 1.

[135] *Оп. cit.*, bk. 4, стр. 26.

[136] Ср. мое “Развитие и характер готической архитектуры”, стр. 304 и далее.

[137] *Оп. cit.*, стр. 155. Причудливое представление о том, что ионический ордер был разработан в соответствии с женскими пропорциями, заимствовано у Витрувия, британская Колумбия. 3.

[138] Крыша не изображена на гравюре Дю Серсо.

[139] Viollet le Duc, I may say again, appears to me greatly to overestimate De l'Orme's artistic powers when he says, “Dans les œuvres de Philibert De l'Orme on constate une étude attentive et soigneuse des proportions, des rapports harmonieux qui semblent les plus simples, mais qui cependant sont le résultat d'une connaissance parfaite de son art et des moyens mis à sa disposition,” and when he speaks of the Tuileries as follows: “C'était bien là une architecture de palais grande et noble par ses masses, précieuse par ses détails.” *Entretiens sur l'Architecture*, vol. 1, p. 363.

[\[140\]](#) _Op. cit._, bk. 8, глава ii. 9. Страницы здесь не пронумерованы.

[\[141\]](#) Вряд ли нужно говорить, что такое разнообразие сильно отличается от того, которое является результатом активного изобретательского духа, например, когда в готическом искусстве какая-то новая конструктивная идея приводит к изменениям, или когда в скульптурном орнаменте изобилующая фантазия находит выражение в разнообразных формах.

[\[142\]](#) _Entretiens_, vol. 1, p. 374.

[\[143\]](#) Но зачем архитектору хотеть сделать что-либо подобное? Тот факт, что он это сделал, еще раз показывает надуманный и неразумный характер этого ренессансного проекта.

[\[144\]](#) _Оп. cit._, стр. 375.

[\[145\]](#) Поговорим о строительстве._

[\[146\]](#) Эти дома изображены мистером Готчем в его книге "Архитектура возрождения в Англии", листы 7, 12, 20 и 66.

[\[147\]](#) "Жизни самых выдающихся британских художников, скульпторов и архитекторов_", Лондон, 1831, т. 4, стр. 85.

[\[148\]](#) "История архитектуры эпохи Возрождения в Англии_", Реджинальд Блумфилд, магистр медицины, Лондон, 1897, том 1, стр. 3.

[\[149\]](#) О Джоне Торпе почти ничего не известно, кроме того, что можно почерпнуть из его многочисленных рисунков, хранящихся в музее Соана. Он работал во второй половине шестнадцатого века и, по-видимому, был первоначальным дизайнером некоторых крупных домов того времени, планы которых содержатся в коллекции Soane.

[\[150\]](#) Готч утверждает, что эти окна, _op. cit._, том 1, стр. 34, были вставлены Иниго Джонсом. Говорят, что чердак над центральным заливом тоже принадлежит ему.

[\[151\]](#) Ошибка, фото 33.

[\[152\]](#) Книга Дю Серсо была опубликована в 1576 году, а работа Лонгфорда была начата в 1580 году. Поэтому не исключено, что Торп изучал рисунки Шамбора и Тюильри по гравюрам к этой книге.

[\[153\]](#) Ошибка, фото 92.

[\[154\]](#) Ошибка, фото 82.

[\[155\]](#) _Ibid._, фото 86.

[\[156\]](#) _Ibid._, фото 143.

[\[157\]](#) Т. 2, с. 260.

[\[158\]](#) "Жизнь самых выдающихся британских художников, скульпторов и архитекторов" Каннингема, том 4, стр. 71.

[\[159\]](#) Каннингем, оп. cit. по, стр. 76.

[\[160\]](#) Работа, предпринятая по просьбе короля, в ходе которой Джонс приходит к удивительному выводу, что в Стоунхендже мы имеем остатки римского храма тосканского ордена. См. Каннингем, стр. 106 _эт._

[\[161\]](#) Каннингем, _оп. cit._, стр. 115.

[\[162\]](#) Каннингем, _оп. cit._, т. 2, с. 266.

[\[163\]](#) "Проекты Иниго Джонса, состоящие из планов и высот общественных и частных зданий", Уильям Кент, Лондон, 1727.

[\[164\]](#) Таблички с 1 по 52 включительно.

[\[165\]](#) _Оп. cit._, стр. 265.

[\[166\]](#) _История архитектуры эпохи Возрождения в Англии_, Реджинальд Блумфилд, Лондон, 1897, том 1, стр. 122.

[\[167\]](#) "Родители, или Мемуары семьи Рэнсов", Кристофер Рен, Лондон, 1750, стр. 269-270.

[\[168\]](#) _Parentalia_, стр. 142.

[\[169\]](#) _Parentalia_, стр. 261-262.

[\[170\]](#) Рен был назначен генеральным инспектором и главным архитектором лондонского сити после великого пожара.

[\[171\]](#) _Parentalia_, стр. 335.

[\[172\]](#) _Ibid._, стр. 273.

[\[173\]](#) _Ibid._, стр. 277.

[\[174\]](#) _Parentalia_, стр. 278.

[\[175\]](#) _Ibid._, стр. 281.

[\[176\]](#) _Parentalia_, стр. 283.

[\[177\]](#) У. Дж. Лофти, Иниго Джонс и сэр Кристофер Рен, Лондон, Macmillan & Co., 1893, стр. 196.

[\[178\]](#) " Полное собрание архитектуры", Исаак Уэр, эсквайр, Лондон, 1768.

[\[179\]](#) _Оп. цит._, стр. 131.

[\[180\]](#) _Lettera di Filippo Baldinucci intorno al modo di dar Proporzione alle Figure in Pittura e Scultura_, Leghorn, first published in 1802.

[\[181\]](#) _Оп. цит._, стр. 10.

[\[182\]](#) _Architettura Italiana_, Milan, 1887, vol. 2, p. 140.

[\[183\]](#) Буквы в этом описании соответствуют буквам на иллюстрации (рис. [30](#)) в тексте.

Примечания

переписчика:

1. Очевидные типографские, пунктуационные и орфографические ошибки были исправлены автоматически.
2. Расстановка переносов была рационализирована. Сохранена непоследовательная орфография (включая ударения).
3. Некоторые варианты написания одних и тех же слов через дефис и без дефиса были сохранены как в оригинале.